Juegos de amor y magia

ntre la madre y su bebé

Mano a Mano s.r.l.
Martínez Trueba 1133 - Telefax 402 8532
Amparado al Decreto 218/96
Comisión del Papel
Depósito Legal 295.144/98
Montevideo - Uruguay
Setiembre de 1998

JUEGOS DE AMOR Y MAGIA ENTRE LA MADRE Y SU BEBÉ

LA CANCIÓN DE CUNA

Marina Altmann de Litvan

unicef
Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia

Las experiencias y conceptos manifestados en este documento no son responsabilidad de UNICEF ni comprometen a dicha organización.

El papel utilizado para la impresión de esta publicación ha sido proporcionado por el Instituto Interamericano del Niño, organismo representativo de la OEA con sede en Uruguay, como contribución a la difusión de una temática que coincide con sus fines y objetivos.

Diseño de tapa Emilia Sassón,
María Elena González
Alicia Weigensberg de Perkal

Foto de carátula *La maternidad,*
J. Borsos
(1821-1883)
Budapest

© *La canción de cuna,* 1998
Marina Altmann de Litvan, José María Montero 3096, tel. 710 02 36, 11300 Montevideo, Uruguay.
UNICEF, Br. Artigas 1659, piso 12, tel. 4006634, 11200 Montevideo, Uruguay.
Instituto Interamericano del Niño, 8 de Octubre 2904, tel. 487 32 42, 11600 Montevideo, Uruguay.

ISBN 92-806-3379-1

Contenido

Los autores 7

Agradecimientos 13

Presentación
por UNICEF 15

Prefacio
por Ricardo Bernardi 17

A manera de prólogo
por Janine Puget 23

La canción de cuna. Su importancia como
recurso natural en la relación madre-bebé
por Marina Altmann de Litvan 28

El valor de la canción de cuna:
entre la organización psicosomática de la
madre y la del bebé (Primera Comunicación)
por Marina Altmann de Litvan (coord.), Ma. Teresa Arcos, Fedora Espinal de Carbajal, María del Carmen González Píriz, Gabriela Nogueira, Soledad Próspero, María Marta Sapriza, Elsa Silva, Manuel Viera, Alicia Weigensberg de Perkal y Ema Wolf 51

Ritmos y sincronías en la
relación temprana madre-hijo
por Ricardo Bernardi, José L. Díaz Rosselló y Fanny Schkolnik 68

Los orígenes de la canción de cuna
por Gabriela Nogueira 77

LA CANCIÓN DE CUNA: SUS USOS Y COSTUMBRES
por Marina Altmann de Litvan (coord.), Alicia Weigensberg de Perkal, Marta Cárdenas de Espasandín, Beatriz Angulo de Pignataro, Soledad Próspero, María Marta Sapriza y Manuel Viera 90

EL LUGAR DE LA CANCIÓN DE CUNA A LA HORA DE DORMIR
por Silvia María Cerruti 107

EL PADRE, LA FUNCIÓN PATERNA
Y LA CANCIÓN DE CUNA
por Soledad Próspero de Nocetto 125

LA CANCIÓN DE CUNA: CULTURA Y LAZO
ENTRE GENERACIONES
por Alicia Weigensberg de Perkal 132

LA CANCIÓN DE CUNA COMO
FENÓMENO TRANSICIONAL
por Beatriz Angulo de Pignataro y Soledad Próspero de Nocetto 146

LA IMPORTANCIA DE LO SONORO
Y LA NOCIÓN DE ENVOLTURA
por Marta Cárdenas de Espasandín 155

LA CANCIÓN: EN EL VÍNCULO PRIMARIO MADRE-BEBÉ
Y EN EL ÁMBITO TERAPÉUTICO
por Eulalia Brovetto 166

LOS ARRULLOS Y LAS CANCIONES DE CUNA
EN EL REPERTORIO TRADICIONAL URUGUAYO:
UNA APROXIMACIÓN COMPARATIVA
por Marita Fornaro 184

LA FAMILIA CONTEMPORÁNEA
por Alvaro Portillo 218

LOS AUTORES

MARINA ALTMANN DE LITVAN: Psicoanalista. Miembro Titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU). Licenciada en Psicología, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República. Técnica en Psicología Infantil y del Adolescente, Facultad de Medicina, Universidad de la República. Psicóloga Social, Primera Escuela Privada de Psicología Social Pichón Riviere, Buenos Aires. Presidente de la Sociedad Uruguaya de Psicología Médica y Medicina Psicosocial (desde 1997 a la fecha).

Directora Científica de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (1992-94). Fellow del Research Training Programme de la Asociación Psicoanalítica Internacional. Londres (agosto 1997. Co-Investigadora Principal del Proyecto (Altmann, Gril y colab. 1998) seleccionado por el Comité de Investigación de la Asociación Psicoanalítica Internacional sobre Vínculo Temprano. Docente de Psicología Médica 1970-73, 1987-89. Coordinadora del Grupo de Trabajo en Trastornos Psicofuncionales. Vínculo Temprano. Departamento de Psicología Médica, Facultad de Medicina (desde 1989 a la fecha).

Miembro fundador de la Asociación Uruguaya de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares (AUPCV). Directora Científica del Congreso Latinoamericano de Psicoterapia Analítica de Grupo: Procesos y transformaciones en los vínculos (noviembre 1998). Miembro Titular de la Asociación de Psicopatología de la Infancia y de la Adolescencia (APPIA). Miembro fundador del capítulo Sudamericano de la Society for Psychoterapy Research. Autora de numerosas publicaciones en el área de vínculo temprano y psicosomática.

José Ma. Montero 3096, Montevideo, Uruguay.
Tel. (5982) 710 02 36 Fax (598 2) 711 7778
E-mail: altmanli@chasque.apc.org

BEATRIZ ANGULO DE PIGNATARO: Psicóloga (EUP, Universidad de la República). Psicoterapeuta. Miembro de Asociación Uruguaya de Psicoterapias de las Configuraciones Vinculares (AUPCV). Miembro de la Asociación de Psiquiatría y Psicopatología de la infancia y adolescencia del Uruguay (APPIA). Miembro de la Sociedad Uruguaya de Psicología Médica y Medicina Psicosocial (SUPM). Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell. (1992 a la fecha) Integrante del Grupo de Asistencia e Investigación en Asma Infantil en el Hospital Pereira Rosell, coordinado por Dra. Marta Cárdenas de Espasandín. Servicio de Alergia y Asma de Clínica Pediátrica, Facultad de Medicina, dirigido por el Doctor J. C. Baluga. (1995 a la fecha). Psicóloga de la Asociación Española 1ª de Socorros Mutuos (AE1aSM). Psicóloga suplente del

Area de Pediatría de la AE1aSM.
José Ma. Montero 2615, Montevideo, Uruguay
Tel. (598 2) 711 27 41 E-mail: pigang@adinet.com.uy

MARÍA TERESA ARCOS: Médica. Psiquiatra Infantil. Miembro de la Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica (AUDEPP). Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell. (1990-92)
Charrúa 2844/702. Montevideo, Uruguay.
Tel. (0598 2) 707-15-11

RICARDO BERNARDI: Médico. Psiquiatra. Psicoanalista. Miembro Titular de la Asociación Psicoanalítica Uruguaya (APU). Vicepresidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA). Profesor de Psicología Médica de la Facultad de Medicina, Universidad de la República y Profesor en la Facultad de Psicología, Universidad de la República. Director de Investigación en la Universidad Católica de Pelotas, en la Maestría Salud Mental de la Universidad Católica de Pelotas.
Stgo. Vázquez 1144 Tel. (0598 2) 709 23 82
E.mail: bernardi@chasque.apc.org

EULALIA BROVETO: Psicóloga. Psicoterapia psicoanalítica (individual y vincular). Miembro fundador de la Asociación Uruguaya de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares (AUPCV). Miembro titular de la Asociación de Psiquiatría y Psicopatología de la infancia y adolescencia del Uruguay (APPIA). Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell (desde 1996 a la fecha). Talleres de música y terapéutico-musicales. Dificultades de aprendizaje. Integrante del Depto. De Psicología y del Equipo de Talleres de Música del Colegio Latinoamericano (Primaria) (desde 1988 a la fecha). Integrante del staff del Taller de Música Gámelan (1986 a la fecha). Trabajo publicado: "De la Musicotherapie a la Psychoterapie" *Revue de Musicotherapie Francaise* Vo. XII. No. 5 (1992)
Cahire Manzana 81. Solar 3, Marindia, Canelones, Uruguay. Tel. (0598 -376) 6402

MARTA CÁRDENAS DE ESPASANDÍN: Médico. Psiquiatra de Niños y Adolescentes. Psicoanalista. Miembro de Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU) y de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA). Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell. (1995-98) Coordinadora de un gru-

po de asistencia e investigación en asma infantil en el Hospital Pereira Rosell, Servicio de Alergia y Asma de Clínica Pediátrica, Facultad de Medicina. (1995 a la fecha)
Av. Brasil 2623/801, Montevideo, Uruguay.
Tel. (0598 2) 709 22 36

SILVIA CERUTTI: Master en Psicología Clínica, Psicoanalítica y Psicopatológica (Universidad R. Descartes Las Sorbona, París, Francia) Tesis del Doctorado en Curso: Los rituales de acostar al niño y el lugar de la Canción de cuna en el psiquismo de los padres. Tesis: Estudio comparativo intercultural entre la población de París y Montevideo, sobre los rituales de acostar al niño. Especializada en Psicología de la Pequeña Infancia.
14 Square de Port Royal 75013 París, Francia.
Tel. (0143) 364595 E.mail: sicerutti@yahoo.com

JOSÉ LUIS DÍAZ ROSSELLÓ: Médico Pediatra. Neonatólogo. Investigador del Centro Latinoamericano de Perinatología y Desarrollo Humano. Autor del libro: *La madre y su bebé: primeras interacciones. La muerte de un niño antes de nacer.*

FEDORA ESPINAL DE CARBAJAL: Médica. Psiquiatra. Directora de la Unidad de Psiquiatría Infantil y Adolescente, Instituto Venezolano de los Seguros Sociales, Caracas, Venezuela (1981-1989). Psicoanalista. Miembro de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU) y de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA). Integrante del Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell. (1990-92) Premio FEPAL (Federación Psicoanalítica de América Latina) de Niños y Adolescentes (1996)
Av. Brasil 2377/304, Montevideo, Uruguay.
Tel. (0598 2) 707 74 17. E-mail: carbajal@chasque.apc.org

MARITA FORNARO: Musicóloga. Egresada de la Escuela Universitaria de Música. Investigadora en régimen de Dedicación Total. Escuela Universitaria de Música/Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

MARÍA DEL CARMEN GONZÁLEZ PÍRIZ: Médica. Pediatra. Psiquiatra de Niños y Adolescentes. Psicoterapeuta individual, de familias y parejas. Miembro de la Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica (AUDEPP). Miembro fundador de la Asociación Uruguaya de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares (AUPCV). Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell. (1989-1994)
Docente en AUPCV (1996 a la fecha)

Montero 3062, Montevideo, Uruguay.
Tel. (0598 2) 710-21-91

M. Elena González: Psicóloga (Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras actual Universidad Católica Dâmaso A. Larrañaga). Psicoterapeuta Habilitante de la Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica (AUDEPP). Psicoterapeuta individual. Miembro titular de la Asociación de Psiquiatría y Psicopatología de la Infancia y Adolescencia del Uruguay (APPIA). Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell. (1995 a la fecha) Integrante del Grupo de Asistencia e Investigación en Asma Infantil en el Hospital Pereira Rosell, coordinado por Dra. Marta Cárdenas de Espasandín. Servicio de Alergia y Asma de Clínica Pediátrica, Facultad de Medicina, dirigido por el Doctor J. C. Baluga. (1995 a la fecha) Integrante del grupo de Investigación de Psicoterapia Psicoanalítica de Niños en AUDEPP. (1996 a la fecha) GIAPS (Grupo de Investigación Acción en Atención Primaria en Salud) Coordinado por la Ps. Martha Rodríguez Villamil. (1987-90)
Brito del Pino 1073 bis, Montevideo, Uruguay.
Tel. (0598 2) 708 82 97 E.mail: megonzal@adinet.com.uy

Gabriela Nogueira: Psicóloga (EUP, Universidad de la República y Psicología Infantil) Psicopedagoga (Universidad Educares Chile) Miembro de la Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica (AUDEPP), de la Asociación Uruguaya de las Configuraciones Vinculares (AUPCV). Colaboradora Honoraria del Depto de Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales Hospital Pereira Rosell (1989 a la fecha). Integrante del Depto. de Psicología Educacional del Colegio y Liceo San Juan Bautista. (1984 a la fecha). Coautora de los libros: *Mujer y Maternidad*, Roca Viva, 1996.
Fco. Soca 1255 /403, Montevideo, Uruguay.
Tel. (598 2) 708 37 13

Alvaro José Portillo Rodríguez: Abogado. Doctor en Sociología. Profesor Titular de Sociología Urbana de la Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
Rbla. Rep. de Argentina 1225/1101, Montevideo, Uruguay. Tel. (0598 2) 908 94 97 E-mail: sociolur@farc.edu.uy

Soledad Próspero de Nocetto: Psicóloga, Psicoterapeuta Psicoanalítica individual y vincular. Miembro fundador de AUPCV (Asociación Uruguaya de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares). Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital

Pereira Rosell (1991 a la fecha). Integrante del Grupo de Asistencia e Investigación en Asma Infantil en el Hospital Pereira Rosell, coordinado por Dra. Marta Cárdenas de Espasandín. Servicio de Alergia y Asma de Clínica Pediátrica, Facultad de Medicina, dirigido por el Doctor J. C. Baluga. (1995 a la fecha) Coordinadora de Talleres de Padres. Neuquén, Argentina (1987-90)
Pedro Campbell 1497 bis, Montevideo, Uruguay.
Tel. (598 2) 708 14 46

MARÍA MARTA SAPRIZA: Psicóloga (Instituto de Filosofía y Letras, Universidad Católica) . Socia fundadora de AUPCV (Asociación Uruguaya de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares). Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell (1989-95). Coautora del libro: *Interacción Temprana e Investigación Terapéutica Breve*, Roca Viva, 1992.
Washington Beltrán 1793, Montevideo, Uruguay.
Tel. (0598 2) 481 80 14

EMILIA SASSON: Psicóloga clínica. Psicoterapeuta DESS. Psicología Clínica Universidad, París VII, Francia. Terapia Familiar Sistémica APRTF, París, Francia. Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell (1996 a la fecha)
Solano Antuña 2726/301, Montevideo, Uruguay
Tel. 711 8687 E-mail: esasson@geocities.com

FANNY SCHKOLNIK: Médico. Psiquiatra Psicoanalista. Miembro Titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU). Integrante de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA).
Fco. Muñoz 3013/401. Tel. (0598 2) 707 0261.
E.mail: fschkol@chasque.apc.org.

ELSA SILVA Y ROSAS DE CARRASCO: Psicóloga (Instituto de Filosofía y Letras, Universidad Católica) Psicoterapeuta individual, de familias y parejas. Miembro de la Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica (AUDEPP). Miembro fundador de la Asociación Uruguaya de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares (AUPCV). Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell (1989-94)
Docente en AUPCV (1996 a la fecha). Integrante de la Comisión de Publicaciones en AUPCV (1996-98)
R. Masini 3265, Montevideo, Uruguay. Tel. (0598 2) 7094914

MANUEL VIERA ANSELMI: Psicólogo (Instituto de Filosofía Ciencias y Letras actual Universidad Católica Dámaso A. Larrañaga). Psicoterapeuta psicoanalítico individual y vincular. Colaborador Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell. (1989 a la fecha) Investigación en Gastroenterología Pediátrica en el Hospital Pereira Rosell. (1980-85) Grupo de Investigación y Asistencia de familias (GRINEFI) Hospital Pereira Rosell (1988 a la fecha)
18 de Julio 2127/402, Montevideo, Uruguay.
Tel. (0598 2) 400 9802

ALICIA WEIGENSBERG DE PERKAL: Psicóloga (EUP, Universidad de la República). Psicoterapeuta individual, de familias y parejas. Miembro de Asociación Uruguay de Psicoterapia Psicoanalítica (AUDEPP). Miembro fundador de la Asociación Uruguaya de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares (AUPCV).
Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell. (1989 a la fecha) Asistencia en terapias breves padres-bebé, intervenciones psicoanalíticas en Clínica de Psiquiatría Infantil y Adolescente del Hospital Pereira Rosell. (1987 a la fecha). Coordinadora de grupos de estudio sobre psicoanálisis de pareja en AUDEPP (1996 a la fecha) Integrante de la Comisión de Enseñanza en AUPCV (1997 a la fecha) Coautora de los libros: *Interacción Temprana, Investigación y terapéutica breve*, Roca Viva, 1992; *Diccionario de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares*, Abelardo Perrot-Buenos Aires 1998; *Revista Tramas* de AUPCV, Tomo No.4, 1998.
21 de Setiembre 3065-101, Montevideo, Uruguay
Tel. (0598 2) 710-1093/711-7141
E-mail: perkal@adinet.com.uy

EMA WOLF: Psiquiatra de Niños y Adolescentes. Miembro de SUPIA (Sociedad Uruguaya de Psiquiatría y Psicopatología de la Infancia y Adolescencia). Miembro de APPIA (Asociación de Psiquiatría y Psicopatología de la Infancia y Adolescencia del Uruguay). Colaboradora Honoraria del Depto. De Psicología Médica, Facultad de Medicina, Grupo de Vínculo Temprano con Trastornos Psicofuncionales, coordinado por la Licenciada Marina Altmann de Litvan, Hospital Pereira Rosell. (1990-93). Asistente de Clínica de Psiquiatría de Niños y Adolescentes del Hospital Pereira Rosell (1993-97).
Bv. Artigas 3772, Montevideo, Uruguay. Tel. 203 7374

AGRADECIMIENTOS

A mi madre y a todas las madres
que brindan en su cantar
la esencia de ellas mismas

Distintas son nuestras vertientes de agradecimientos:

Antes que nada a los integrantes del grupo que de manera honoraria hemos compartido momentos muy ricos, creativos, espontáneos de trabajo durante tanto tiempo.

A quienes nos ayudaron en la corrección de esta publicación: Soledad Menéndez y Marcia Press.

Al doctor Luis Carbajal, Director del Departamento de Educación Médica de la Facultad de Medicina; al doctor Díaz Roselló, investigador del Centro Latinoamericano de Perinatología y Desarrollo Humano quienes nos asesoraron en diferentes momentos de nuestra investigación.

Al Departamento de Psicología Médica de la Facultad de Medicina a través de su Director, el profesor Ricardo Bernardí.

A las instituciones que nos han apoyado económicamente: UNICEF, Instituto Interamericano del Niño y el Ministerio de Salud Pública.

Este libro ha surgido del deseo de invitar al lector a colocarse en esos espacios intermedios, ricos, fructíferos y creativos de la relación donde a la vez que íntimos tienen la fuerza de lo cultural. Trabajo de elaboración que surgió de la propia clínica, de lo que las madres nos señalaron/enseñaron acerca de la canción de cuna, de cómo nosotros recibimos aquella experiencia emocional transformándola en un pensar (Bion) y que, transferida a otro contexto y práctica, genere nuevos efectos y afectos.

Pasaje del campo de la clínica al de la salud y la vida cotidiana. Desde el contexto psicoanalítico y con la metabolización de los diversos pensamientos desbordantes, surgió la canción de cuna en un "*umbral epistemológico*" (Foucault, 1969) diferente.

De manera complementaria realizamos un video dirigido a madres, en donde recorremos el tema a través de diferentes cul-

turas y situaciones, buscando sensibilizarlas en todo lo que se pone en juego en estas tempranas relaciones.

Hablar de la canción de cuna es realizar sólo una aproximación de la misma, ya que tiene algo de difícil de desentrañar a través de la palabra racional; su música sugiere, encanta, cautiva y aquello que la describe y explica no es suficiente. Pero es, también, como rendir un homenaje.

Combinando movimientos, palabras y sincronías, la madre y el bebé se transforman generando un juego cuya meta está dentro de sí mismo. Un "jugar con el otro", que en la medida que ambos (madre y bebé) hablan de su deseo, es imposible para otros no participar.

La canción de cuna, entonces, se nos presenta como un mensaje cuyo objetivo es la comunicación; mensaje preventivo, por llamarlo de algún modo, que se ofrece a través de distintos canales sensoriales. Desde un nivel simbólico, nos vincula con el orden de la significación, presente tanto en el propio juego sincrónico como expresión del amor (y el odio) que aparece entre la madre y su hijo, como también por lo transmitido entre generaciones, propio de cada cultura. La canción de cuna es también campo germinal para que a través del trabajo analítico con las díadas madre-bebé se develen nuevos sentidos en la lectura de lo propiamente inconsciente.

Una composición auténtica, espontánea que, como "*temprano arrullo* -al decir de Liberman (1993)-, *habitó de sedantes corcheas el acta fundacional de nuestras vidas*".

Marina Altmann de Litvan

Presentación

Para la Oficina de UNICEF en Uruguay constituye un interesante desafío apoyar la publicación *Juegos de amor y magia entre la madre y su bebé. La Canción de Cuna.*

Sabido es que las políticas sociales modernas, las realmente efectivas, son aquellas capaces de movilizar los recursos técnicos y financieros de distintas disciplinas y diferentes instituciones. Políticas y programas que no requieren necesariamente de grandes recursos financieros. Más bien se ha comprobado que pequeñas intervenciones bien orientadas y focalizadas, y apuntando a transformaciones que apunten a lo cultural, tienen resultados más exitosos.

Ejemplo de lo anterior es la Promoción de la Lactancia Materna, que sin necesidad de grandes inversiones, modifica ciertos aspectos culturales en beneficio de los niños y la relación familiar. Esta dimensión adquiere singular importancia, ya que está comprobado que el niño que obtiene ciertas desventajas en las etapas iniciales de su vida, es muy difícil que las recupere a lo largo de su desarrollo.

Por las razones anteriormente señaladas es que nos parece una interesante experiencia este documento acerca de la Canción de Cuna. Creemos que todos los pasos que se den en acrecentar el vínculo madre-hijo, sin olvidar a todos los componentes del grupo familiar, refuerzan el buen desarrollo temprano de los niños.

UNICEF
Uruguay

Prefacio

Algunos libros transcurren por las avenidas seguras del conocimiento constituido y permiten que avancen nuestros conocimientos en problemas cuyos contornos tenemos relativamente bien delimitados. Otros textos nos conducen por otro camino. Nos invitan a detenernos en algo a lo que no habíamos prestado suficiente atención y nos ayudan a dirigir la mirada a un problema aparentemente marginal. Toman senderos laterales para explorar fenómenos cuyas fronteras no están claramente definidas de antemano. Estos textos nos atraen muchas veces porque nos despiertan sentimientos de sorpresa y curiosidad hacia algo que, si bien sabíamos que estaba allí, presenta dimensiones y facetas a las no habíamos prestado suficiente atención.

El libro que la licenciada Marina Altmann de Litvan y colaboradores han producido, nos invita a mirar la canción de cuna desde una nueva perspectiva. En cierto sentido nos habla de algo que nos es conocido por familiaridad, y que incluso evoca nuestras memorias más antiguas, pero que al mismo tiempo no acostumbramos tomarlo como objeto de estudio, y menos aún desde la perspectiva de las ciencias de la salud. Tal vez esto sea así por las resistencias internas que debe enfrentar cada paso que lleva a descorrer el velo y exponer al conocimiento científico aspectos de nuestra propia intimidad. Sólo lentamente y a través de prohibiciones y obstáculos el ser humano pudo tomar el cuerpo humano como objeto de conocimiento. A partir de Freud, nuestro siglo avanzó en el conocimiento de nuestra mente, abriendo a la investigación sistemática el campo de la subjetividad. Puede decirse que recién en las últimas décadas los fenómenos interaccionales que ocurren a nivel intra e intersubjetivo entre el niño pequeño y quienes lo cuidan han sido sometidos a un escrutinio riguroso.

Este libro avanza en ese sentido sobre un tema que, hasta donde llegan mis conocimientos, es poco frecuentado por la literatura científica, pese al crecimiento explosivo que han tenido las publicaciones dedicadas a la relación temprana madre-bebé. Sin embargo el interés del tema es evidente. Las razones de este interés son múltiples. Por un lado existe una mayor conciencia

de la importancia de los trastornos funcionales del lactante y de la necesidad de comprender sus vínculos con padres y cuidadores para su prevención y para su terapéutica. Los trastornos del sueño, por ejemplo, no sólo perturban la vida familiar, sino que llevan a terapéuticas en las que literalmente el tratamiento es peor que la enfermedad. Informes de países desarrollados muestran que no es infrecuente el uso de psicofármacos en niños menores del año. Por esa razón una mejor comprensión de los mecanismos a través de los cuales el lactante organiza sus comportamientos es interés tanto del personal de salud como naturalmente, de los mismos padres que necesitan de las ciencias de la salud respuestas que confirmen los estilos de vida saludables y no que los perturben. Esto ha llevado a un incremento de los estudios en este campo. Si observamos los últimos congresos de la WAIMH (World Association of Infant Mental Health), por ejemplo el de Tampere (Finlandia) en 1996, vemos la importancia de los programas dirigidos a promover o corregir las tempranas fallas en el desarrollo del niño, que en su origen son también perturbaciones en la relación del niño con sus cuidadores. Cuando se piensa en los problemas de violencia, fracaso escolar, fallas en la socialización y en el desarrollo físico, cognitivo y emocional, que tan frecuentemente se asocian a la pobreza y a otros factores de riesgo que dañan el ambiente humano en el que el niño se nutre, surge la necesidad de reforzar los caminos por los que naturalmente los padres y cuidadores apoyan los procesos de organización psicosomática del niño. Conocemos la importancia de reforzar el apego seguro y facilitar los intercambios que apoyen los procesos de mentalización del niño. Mucho se ha hecho para identificar estos factores que pueden incidir en que el niño y el vínculo con sus padres sucumba o por el contrario logre encontrar una salida hacia un desarrollo normal.

El libro de Marina Altmann y colaboradores nos propone explorar la canción de cuna como una forma de interacción significativa entre la madre o padre y su hijo. Como dice la autora, es un "recurso natural" en la relación madre-bebé a través del cual se canalizan múltiples aspectos y dimensiones de la interacción entre ambos. A través de los distintos capítulos el libro los autores exploran varias de estas dimensiones. Muestran la importancia que la psicosomática francesa asigna a la función de regulación de estímulos y el papel que los ritmos y sincronías pueden jugar en la organización psicosomática del niño. Pero que lo puedan jugar no quiere decir que siempre lo hagan. Los autores buscan diferenciar situaciones en las que la canción puede te-

ner un verdadero valor vincular de aquellas en las que la envoltura sonora se cierra en torno a la madre, sin dejar lugar a los ritmos propios del niño como apertura a la alteridad. Este es un punto que abre múltiples perspectivas.

En un trabajo de hace casi dos décadas, junto con el doctor José Luis Díaz y con la doctora Fanny Schkolnik, habíamos llamado la atención hacia la doble vertiente, narcisista u objetal, que abrían las "danzas" y sincronías rítmicas entre madre y bebé. Los autores muestran la importancia de la estructura temporal de los intercambios en torno a la canción de cuna, lo que nos conduce a la sucesión de encuentros y desencuentros a través de los cuales se configuran las pautas de apego. Coincidir y complementarse despliegan, sin duda, en el marco temporal el problema de la identidad y de la alteridad. Para la madre también el problema no es sólo crear una cuna sonora, sino poder dejar moverse al niño dentro de ella. Las nociones de fenómeno transicional de Winnicott y de envoltura sonora de Anzieu son retomados por los autores para explorar otros aspectos del problema.

En distintos capítulos el libro estudia también las variaciones en el uso de la canción de cuna entre distintas poblaciones y épocas, su papel en la transmisión transgeneracional, su relación con el papel del padre y su relación con la familia contemporánea. Es muy interesante las diferencias sociales en el uso de la canción de cuna. En un sugerente estudio, los autores muestran que ella constituye un recurso en manos de los sectores más carenciados del punto de vista socioeconómico que lo utilizan con mayor frecuencia que los estratos pudientes. Pero puede verse también que este recurso es vulnerable a las modificaciones impuestas por las condiciones de vida y que la forma en la que se lo utiliza puede modificarse en función de factores tales como el trabajo fuera del hogar. Sin duda para el niño no cumple la misma función la canción de cuna empleada como calmante o puro inductor del sueño que cuando adquiere una función lúdica y de expresión de afectos. En ese sentido, no sólo el niño puede encontrar en la canción a su madre, sino también la madre a su niño.

Como podemos ver, el libro explora en forma amplia y sugerente los diferentes aspectos del tema, abriendo la puerta para estudios ulteriores.

En su mayoría estos estudios fueron desarrollados por un equipo coordinado por la licenciada Marina Altmann en el marco del Departamento de Psicología Médica de la Facultad de Me-

dicina y dentro de la colaboración de este Departamento con la Clínica Pediátrica A que dirige la profesora doctora Ana Ferrari y también con la participación en forma especial de la Unidad de Alergia y Asma Infantil, dirigida por el doctor Juan Carlos Baluga.

Para las madres, conversar sobre este tema con el equipo asistencial, ampliado con psicólogos y psiquiatras, sobre este tema resultó una experiencia natural. También médicos y psicólogos encontraron de mutuo interés esta actividad. Creo que estos hechos merecen una reflexión. Nuestra Facultad de Medicina hace ya algunas décadas se ha propuesto desarrollar un enfoque bio-psico-social en medicina. En muchos sentidos esto impone crear nuevas maneras de pensar. Pero con mayor frecuencia no se trata de producir cambios, sino de no negar aspectos que están implícitos en la práctica médica. Es fácil admitir que las disciplinas básicas que sostienen la práctica clínica estén integradas por la anatomía, fisiología, bioquímica, etcétera. Debemos también reconocer que las disciplinas que se ocupan de la dimensión psicológica y social forman también parte del conocimiento básico que apoya la actividad de la clínica. No es fácil unificar este campo de conocimiento antropológico.

Si observamos las distintas partes de este libro vemos que los autores necesitan recurrir al lenguaje poético o a las metáforas para poder cernir algunos de los aspectos del fenómeno en estudio. Pero al mismo tiempo encontramos sus esfuerzos por dar rigor científico a sus afirmaciones. Es que la investigación cualitativa y cuantitativa deben aunarse para poder construir una práctica basada en la evidencia. Incluso en revistas médicas prestigiosas como *Lancet* se ha hecho notar que no se debe decir con números lo que se expresa mejor con palabras, ni, a la inversa, prescindir de la cuantificación cuando es necesaria.

Los trabajos de este volumen dejan abiertas las puertas a posibilidades y preguntas que poseen un valor potencial para definir intervenciones preventivas o terapéuticas. ¿Es posible que la forma en la que se da la canción de cuna pueda constituirse en un indicador de riesgo para el desarrollo de la relación madre-bebé? Más aún, como deja planteado el trabajo de Cerutti, ¿es posible o conveniente estimular a las madres a utilizar la canción de cuna como un factor de protección del vínculo? ¿O utilizando la noción de "puertas de entrada" al vínculo madre-bebé, qué valor tiene este camino en relación a otros?

Es sin duda un mérito de Marina Altmann no sólo el haber coordinado el trabajo de investigación del equipo, sino el de haber logrado equilibrar en la organización del libro los distintos

aportes y enfoques que permiten avanzar en el conocimiento del tema y dejan a la vez abiertas las puertas para las metodologías bien diseñadas requeridas por una práctica basada en la evidencia. Al mismo tiempo, los aspectos cualitativos propios de una experiencia subjetiva de intensa cualidad afectiva son captados con gran sensibilidad. Este libro constituye un paso cierto de avance en ambas direcciones.

Profesor doctor Ricardo Bernardi
Director del Departamento de Psicología Médica
de la Facultad de Medicina

A MANERA DE PRÓLOGO

La responsabilidad de entreabrir una puerta para que un lector vaya tomando contacto con un libro es la que debe asumir quien acepta prologarlo. En este caso surgió en mi mente una cierta relación entre pensar un prólogo y el pensar hacer de aquellos padres cuando, antes que nazca su bebé, comienzan a cantarles, preparan la cuna, el cuarto, y de esta manera se preparan para recibirlo dando alguna forma al encuentro. Entonces más que comentarles el libro les iré contando lo que fue surgiendo en mi mente durante su lectura, algo así como cantarles mi canción, y luego podrán ustedes cotejar si lo que la lectura evoca para cada uno de ustedes, tiene alguna semejanza con lo que les comento que me pasó a mí.

En la medida en la que, a lo largo de este libro, ustedes, los lectores, participarán de una aventura grata, cálida, durante la cual surgirán en vuestra mente recuerdos, fragmentos de canciones, puedo imaginar y desear que compartan conmigo el bienestar que acompaña la lectura. Pensarán en vuestra experiencia inmediata no sólo como profesionales lo que es obvio dado la seriedad de los textos, sino también como padres, abuelos, tíos e hijos y así también como la experiencia que puedan tener como músicos aficionados o profesionales. No sólo pensarán en el lugar de la canción de cuna sino también en el lugar de la canción en sí, aquella que se canta en la intimidad, con un otro o con otros, que se escucha y que suele estar asociada a experiencias emocionales que no tienen traducción en palabras si bien pueden emplear palabras para vehiculizar la música. Además de todo esto y no menos importante, tendrán la oportunidad de tomar contacto con investigaciones muy serias realizadas en diferentes países y regiones que permiten hacer algunas correlaciones valiosas entre edades, culturas, tradiciones, sexos de los padres, nivel socio-económico, cultura, tipos de poblaciones llegando a reconocer algunas psicopatologías derivadas de la falta de la capacidad de crear un espacio para la canción de cuna, y el lugar que ocupa. Todo ello les va a permitir no sólo reconocer el valor de la canción de cuna en tanto medio terapéutico y preventivo para la vida anímica del bebé en su relación con sus padres y su entorno, sino también en algunas circunstancias, cómo su au-

sencia puede ser indicador de graves perturbaciones en la relación madre-padre-bebé.

Este libro fue realizado por un grupo numeroso de investigadores que tienen el doble mérito de sostener su trabajo sobre marcos referenciales sólidos y una amplia cultura psicoanalítica y antropológica, y el saber transmitir sus conocimientos con una cualidad artística y poética. Me pregunté al leer los diferentes capítulos si el efecto envolvente de las canciones de cuna no estaría acompañando el texto. Tal vez, la misma capacidad de dedicarse a este tema intentando de esta manera rescatar del posible olvido una fuente natural de bienestar, esté relacionado con la sensibilidad e inteligencia de los autores.

Marina Altman en el capitulo en el que introduce el libro hace una amplia reseña de autores psicoanalíticos que se han ocupado del temprano vínculo madre-padre-bebé demostrando de esta manera su profunda cultura científica y permitiendo al lector ubicarse bastante rápidamente frente a distintas corrientes. Luego, los autores analizan desde diferentes perspectivas las dificultades del bebé para instalarse en la vida, establecer sus ciclos de dormir y estar despierto, aceptar la separación y por el lado de los padres, las facilidades y trabas para construir la trama vincular con su bebé, la influencia de factores ideológicos y sociológicos. En todos los textos la entidad estudiada es el vínculo y en ningún momento olvidan que es imposible analizar uno de sus miembros sin tomar en cuenta el otro. Así nos van ubicando acerca del valor de la música, de la palabra, del movimiento acompañante de los ritmos biológicos, del vínculo parentofilial, todos ellos incluidos o constitutivos de la canción de cuna.

Algunos datos resultan impactantes. Por ejemplo el reconocer en una investigación realizada en Francia el uso en aumento de somníferos administrados a los bebés correlativos a la disminución del tiempo dedicado a "hacer dormir" o sea a "estar con" los bebés. Así lo relata Silvia María Cerutti. Ello nos debe llevar a una reflexión acerca del ritmo de vida de muchas familias, ligado por supuesto a necesidades económicas en su mayoría pero, también, a formas actuales de vida urbana, donde los afectos son sustituidos por somníferos. Me he preguntado si estos padres administradores de somníferos son drogadictos en potencia y creadores de adicciones futuras en sus bebés, o si el conflicto entre el ser sujeto de sus vínculos familiares y sujeto de sus vínculos sociales es mayor hoy en día de lo que pudo ser en otras épocas llevando a intentar armonizar ritmos, el de la vida familiar y el de la vida social, a cualquier precio.

El grupo de investigación coordinado por Marina Altman de Litvan a cargo del cual hay varios capítulos de este libro, recalca en uno de ellos la relación entre enfermedades psicosomáticas y la falta de contacto. Ello en cierto punto no sería novedoso pero lo que es novedoso es el lugar que otorgan a la canción de cuna en tanto entidad compleja que reúne contacto, movimiento, caricia, yo-piel-sonoro como diría Anzieu, sonido, palabra, afecto y por lo tanto, medio capaz de producir modificaciones importantes en el destino de una situación psicosomática. Ello lleva los autores a indagar acerca de los múltiples efectos sobre la mente y la emocionalidad de la música para lo cual recuerdan autores como Racker cuyos aportes fueron una síntesis de sus diversas vocaciones: el músico, el intelectual, el científico y el profundo conocedor de la mente. Los autores comparten con él dichas cualidades.

En la medida en la que como dice Gabriela Nogueira, quien rastrea los orígenes de la canción de cuna, dichos orígenes son múltiples hay que tomar por lo menos en cuenta como se entremezclan "el origen personal y familiar, la historia del hombre y de la música, el lenguaje y los simbolismos culturales". La particular manera de entrecruzarse dichos orígenes es la que va dar su impronta a las canciones cantadas por los diferentes personajes de los que se ocupan en este libro. Pero lo que es llamativo es que cualquiera sea el origen, la canción de cuna es un invento de las primeras relaciones parento-filiales como si hubiera un conocimiento innato de la necesidad ya no sólo de hablar sino de cantar y de acompañar con el movimiento. Pero al mismo tiempo que los personajes son capaces de inventar, también este camino se ve impedido en distintas circunstancias. Y es así como fue necesario detectar y analizar las dificultades para el uso de este medio natural, las que se manifiestan mediante diversos tipos de racionalizaciones sostenidas en muchas ocasiones por mecanismos evitativos y de temor al contacto directo, corporal. Dichas dificultades tienen su inmediata correlación con el origen e instalación de diversas patologías que a veces hacen su aparición manifiesta tan sólo en épocas ulteriores. Comentarios de los padres tales como "no es necesario", o "se puede acostumbrar mal", "es una pérdida de tiempo" u, otra serie defensiva tales como "canto mal", "no me acuerdo las letras" podrían ser tomados como datos relevantes en entrevistas diagnósticas y de esta manera ser un instrumento para detectar precozmente posibles perturbaciones. Ello abriría un camino para establecer pautas organizadoras en tareas de prevención, tema que en ge-

neral es difícil para los psicoanalistas. También sabemos cómo a veces, pequeñas indicaciones bien implementadas y fáciles, pueden cambiar el destino de una temprana relación parento-filial. Una larga casuística acompaña algunos capítulos siendo en todos ellos notorio el lugar que ocupa la falta de un contacto que sólo puede ser vehiculizado por la canción de cuna. De nuevo aquí me encuentro ante la necesidad de insistir acerca de la diferencia entre la palabra hablada y la palabra musical, como siendo necesaria ambas sin que una sustituya a la otra. Por otra parte, cuando Alicia Weigensberg de Perkal, analiza el lugar de la canción de cuna en la transmisión transgeneracional recalca que para los musicólogos la reunión palabras-sonido en sus múltiples combinaciones produce emociones propias a cada combinación. Ello no significa que el lenguaje verbal no sea diferente al lenguaje musical.

Un lugar especial tiene el rastreo mitológico que realiza Gabriela Nogueira. Ello la lleva a mencionar la similitud de símbolos para la zona del sueño y la zona de la muerte desde remotas épocas y la posibilidad de "dominar las fieras" como lo hiciera Orfeo con la música. La canción de cuna es la que habrá de dominar las fieras que por momentos impiden al bebé instalarse en la zona del dormir.

En lo que hace a las teorías psicoanalíticas que sostienen estos estudios tiene un lugar preponderante la teoría vincular, donde han de articularse distintos espacios mentales a partir de los cuales los sujetos construyen su identidad y pertenencia a una familia, a un grupo social, a una cultura y a su propia singularidad.

Siempre investigando las múltiples facetas de la canción de cuna, Marta Cárdenas de Espasandín parte del juego silencio-sonoridad apoyándose en los escritos de Kovadloff, Bollas, quienes acentúan la importancia de las pausas intersonoras. Por supuesto Winnicott no podía faltar como lo hacen Beatriz Angulo de Pignataro y Soledad Próspero de Nocetto, quienes encaran su investigación repensando los escritos de Winnicott e intentan diseñar las particularidades del espacio transicional, cuando éste está ocupado y construido por la misma canción.

Eulalia Brovetto introduce el concepto de mediadores del vínculo primario para pensar la canción de cuna y se ocupa detenidamente de definir lo que entiende por música. Era necesario hacer este tipo de puntualizaciones en un libro en el que tanto se habla de ritmo, melodía, armonía, y canción. Demás está decir que acompañan la mayoría de los capítulos textos de cancio-

nes que nos permiten recordar otras épocas, sumergirnos en ese mundo arrullador al que tanta importancia da Marita Fornaro.

Y por fin un capítulo dedica Alvaro Portillo para analizar las diferentes vicisitudes de la familia contemporánea y en especial de la familia uruguaya. Esta visión completa maravillosamente los escritos donde en la mayoría se alternan disquisiciones acerca de la constitución de los vínculos, sean estos primarios o no, si bien por cierto con especial énfasis en lo que se considera como tal: o sea madre-padre-bebé. Es a esa entidad tan particular que este libro está dedicado recordándoles y recordándonos que allí existe un potencial creativo al cual debemos dar un lugar.

Janine Puget

La canción de cuna. Su importancia como recurso natural en la relación madre-bebé

Marina Altmann de Litvan

Cantamos por todas las cosas

Las mentes prácticas prestan más atención a las comas y puntos del gran texto de la realidad que a su contenido y significado; en cambio, para el sentido de lo inefable las cosas se destacan como signos de exclamación, como testigos silenciosos, y el alma del hombre es un anhelo de cantar por todos los seres, de cantar acerca de aquello a lo que todos ellos representan. Todas las cosas llevan en sí una carga de significado que excede el ser, significan más de lo que son en sí mismas.

A. Heschel

Desafíos

La salud mental infantil enfrenta importantes desafíos, siendo pocos los problemas que tienen soluciones sencillas. Cuando se consideran los índices de pobreza en América Latina (más del 50%, de acuerdo a CEPAL)[1] y se es consciente de los efectos concomitantes que ésta tiene especialmente en los niños -como la desnutrición endémica, el abuso, la negligencia en su cuidado, la mayor exposición a las drogas, la delincuencia, padres adictos, discapacidades que necesitan programas de intervención efectivos-, se hace claro que el potencial para cambiar estas condiciones descansa en nuestra habilidad para traducir teoría e investigación en prácticas efectivas que tengan en cuenta el contexto cultural en el que se enmarcan.

Este fin de siglo-milenio nos convoca a pensar tanto en el estado actual de los vínculos padres-hijos, niños-adultos como sus perspectivas futuras: de cambio o permanencia, lo que es transitorio o lo que perdura, las posibles transformaciones. El vínculo como unión, ligadura, ilustra el fuerte lazo que se expresa a través de los integrantes del grupo familiar, siendo expresión a su vez de diversos modelos identificatorios y de pertenencia.

El niño se constituye como hijo a través de la matriz identificatoria familiar. La elección de su nombre, las creencias familiares, sus mitos y el modo en que éste se instala en el espacio y tiempo familiar denotarán el funcionamento inconsciente de la *"interfantasmática familiar"* (Berenstein, 1990). La familia es por excelencia un puente entre lo sociocultural y lo individual. Lo sociocultural define tres términos del parentesco y sus vínculos: el lugar del padre, el de la madre y el del hijo; también el vínculo de alianza (pareja) matrimonial, de filiación (de padres con el hijo) y de los hijos entre sí (los hermanos). *"Contiene en sí mismo el conflicto nunca resuelto entre los vínculos de sangre y de alianza"*, siendo estos últimos los que permiten concretar intercambios y asegurar la transmisión de significados a través de las palabras, de sus bienes y productos, etcétera.

La libertad de elección y la imposición es una tensión inevitable inherente al sujeto: elegimos nuestra pareja, nos tocan nuestros padres, hermanos, abuelos. Al mismo tiempo que elegimos lo que deseamos ser, circulan a nuestro alrededor diversos "mandatos" sobre cómo debemos ser como hombres, como mujeres. Desde el marco social, el discurso colectivo nos refiere indicaciones de qué es ser padre, madre, hombre o mujer (Berenstein, Puget, 1997).

El padre entra en escena de dos modos. Surge como una duplicación de la madre en lo relativo a su función de cuidados, sostén, amparo, al mismo tiempo que luego se coloca en otra función, que es la de entrar en la vida del niño como un aspecto duro, estricto e implacable, vinculado a lo intransigente e indestructible. Alguien a quien se puede temer, odiar, amar y respetar.

La cultura a través de la función paterna opera acotando la relación de la madre con su hijo, en el sentido de una progresiva discriminación del niño. Eventualmente también encarnada en otros "personajes", dicha función ejercerá su efecto en tanto el orden de lo familiar se sujete a la circulacion exogámica, que es de orden social. Separando al hijo de su madre en el sentido de prohibición de la fusión primigenia, es a la vez habilitante a fu-

turo en la búsqueda de las propias metas individuales de su hijo.

La madre crea en la infancia los cimientos de la salud mental del ser humano. Ella aporta un medio dentro del cual se pueden llevar a cabo complejos procesos, esenciales para que el yo del niño pueda completarse. El desarrollo socio-emocional se irá gestando a partir del amor, de la capacidad de sentirlo y transmitirlo. Es así que todas las secuencias de interacción entre la madre y el bebé -los juegos, el sostén (*holding*), la alimentación- van estableciendo en él lazos humanos de apego, seguridad y afecto. De este modo el *infans* irá internalizando en esta etapa preverbal, las reglas básicas del relacionamiento humano y así adquiriendo las primeras pautas culturales.

Es la madre, a través de sus cuidados y su propia actividad rítmica, la que favorece la integración de los diferentes ritmos del neonato: ella lo organiza en momentos de desorganización y ordena, da sentido a los automatismos rítmicos de su hijo, incluyéndolos en secuencias de comportamiento más amplias (actividades lúdicas), que favorecen su desarrollo y comunicación social.

En la medida en que estos primeros estadios se relacionan con la estructuración del psiquismo del bebé, el cómo se ejercen las distintas funciones y el modo en que las mismas se enlazan en la complejidad vincular y sensorial, irán determinando su construcción.

Un entramado teórico desde el cual se construyó nuestra práctica

El vínculo madre-bebé ha sido uno de los ejes del pensamiento psicoanalítico, cuya capital importancia destacan en el marco de lo clínico los diversos marcos referenciales. El estudio fenomenológico se integra así a la comprensión de la conflictiva psíquica de la madre y su concepción psicopatológica. Estudios a los que aludiremos en una apretada y breve síntesis.[2]

En la obra de Freud, la madre aparece como objeto de las pulsiones de autoconservación, como madre nutricia y como objeto de las pulsiones sexuales, estimuladora de la libido. Freud (1950 [1895]) alude al recién nacido en su indefensión, dada su incapacidad de emprender una acción coordinada y eficaz por sí mismo. El desamparo (*Hilflosigkeit*) se describe como la situa-

ción del bebé quien necesita de otro para satisfacer sus necesidades (sed, hambre), poner fin a la tensión interna, dando lugar a la acción específica, que lo podrá investir narcisísticamente. La dependencia total del niño con respecto a su madre implica que ésta influya decisivamente en la estructuración del psiquismo de aquél.

Klein (1952) plantea que el bebé desde el comienzo de la vida establece relaciones objetales. En este momento, fantasías tanto eróticas como agresivas están centradas en los pechos de la madre y gradualmente se van extendiendo al interior del cuerpo de la misma. Hará énfasis en las identificaciones proyectivas de la madre hacia el bebé, permitiendo comprender las reacciones del infante frente a las separaciones y en términos de una interpretación de angustia paranoide o depresiva.

Bion (1966) abordará la función materna a través del concepto de *"reverie"*, el cual constituye no sólo la contención de sentimientos del bebé, sino también metabolizar (función alfa) las ansiedades y emociones del niño. La madre debe pensar en cómo piensa el niño, para ayudarlo a pensar sobre sí mismo. La madre con su *"reverie"* ordena el caos de sentimientos y emociones del niño y se los devuelve re-ordenados. Cuando una madre no es depositaria de los sentimientos del niño, lleva consecuentemente a una perturbación del vínculo niño-pecho; por lo tanto, a una perturbación severa de las introyecciones y proyecciones del impulso de la curiosidad (del que depende la capacidad de aprender).[3]

Winnicott (1958) planteaba que no hay tal cosa como un bebé, refiriéndose a que lo que sí existe es *un bebé con su madre*. Distingue entre la función "madre-ambiente" y "madre-objeto" de la pulsión o instinto, postulando que en la primera el bebé es parte de una relación y que necesita de una "madre suficientemente buena" en el inicio de su proceso de desarrollo. En una primera fase de unidad madre-bebé ("dependencia absoluta"), la madre es quien constituye el medio ambiente posibilitador, para lo cual necesita apoyo (el padre, abuela materna, la familia y el medio ambiente social más inmediato). Las primeras interacciones se dan en el marco de la denominada "preocupación maternal primaria", comprendida durante las últimas semanas del embarazo y las siguientes al parto, agrupando sus funciones en: sostén (*holding*), manipulación (*handling*) y presentación del objeto. La madre se instala y opera como presencia real sosteniendo, manipulando y presentando los objetos. El allegamiento yoico de la madre al presentar objetos en el momento que el niño necesita encontrarlos propicia el funcionamiento mental creativo del bebé.

Como ya planteábamos en un trabajo anterior (Altmann, Labraga, Lopez de Cayaffa, Porras, 1996), si nos preguntamos qué es lo estructurante en los términos del psiquismo humano, encontramos que en la obra de Freud lo estructurante para el aparato psíquico es la noción de Edipo; para Lacan, lo imaginario, lo real y lo simbólico; para Klein sería el vínculo con el pecho y el interjuego de las ansiedades y defensas. En cambio para Winnicott lo estructurante se juega en el terreno de la transicionalidad: objeto, fenómenos, espacio, necesariamente mediados por el ambiente facilitador

El aprender-saber-conocer se inscribe para Klein en el contexto de la hostilidad y el duelo, la envidia y la reparación. Mientras que el conocer, el encontrar respuestas para Winnicott se inscribe en un contexto que habilita a la autorreflexión y a la búsqueda de "lo propio".

Lebovici (1983, 1988) fue uno de los primeros autores que privilegió el estudio del funcionamiento psíquico a través de la observación de la madre o el padre con el bebé en sus brazos. Encontraba en la observación de este mundo interactivo, una manera de re-crear las interacciones imaginarias fantasmáticas, en relación con la transmisión intergeneracional; es decir, el "lugar" que ocupa el bebé en el devenir de las generaciones y que muchas veces ello queda demostrado en la elección de su nombre. No se trataría sólo del comportamiento del bebé que afecta a sus padres, sino las fantasías intergeneraciones de los padres acerca del hijo que influyen en su comportamiento. Refiere a la importancia del bebé imaginado durante el embarazo, basado en el impacto de la función parental y los deseos intergeneracionales. Enfatiza además las fantasías maternas que provienen del deseo sexual infantil de dar un bebé a su propio padre.

Palacio Espasa y Manzano (1993), retomando consideraciones de la Escuela kleiniana en el ámbito de lo intrasubjetivo, intentaron observar el vínculo madre-bebé fundamentalmente desde un postura teórica de relaciones objetales en donde se dan mecanismos de proyecciones, introyecciones e identificaciones. Se tomarían en cuenta los síntomas del bebé o del niño como expresión sintomática de conflictos de la madre:[4] el bebé asumiría el rol que la madre le adjudica (ya sea la madre o el padre de la propia infancia materna u otros personajes con los cuales el vínculo no fue bien transitado). El trabajo se centra en los duelos mal elaborados de las madres, incidiendo en su acción sobre el lactante.

Cramer (1998) ha abordado la modificación de la interacción

en función de las terapias madre-bebé. Tomando como base los conflictos de la historia de la madre, trabaja sobre la imagen que ella crea de su niño, teñida por sus conflictos.

Marty (1985, 1992), Kreissler (1985) y Debray (1987) han investigado los procesos de organización, desorganización y reorganización psicosomática que ocurren en el marco de esta relación, al modo en que madre e hijo regulan los montos de estímulos pulsionales que circulan entre ambos. Los diversos acontecimientos y situaciones que se suceden en lo cotidiano entre la madre y el bebé producen impresiones en el mundo afectivo. Cada sujeto irá construyendo a través de las diferentes excitaciones una organización progresiva y peculiar de representaciones, a través de experiencias de placer y dolor. Se desencadenarán entonces excitaciones que serán tramitadas para algunos a través de comportamientos motores sensoriales ligados o no al trabajo mental; para otros, en cambio, se descargarán directamente a través de los aparatos somáticos. Esta construcción, pues, dependerá del grado en que la madre pueda acompañar afectivamente a su hijo (con exceso, carencia o insuficiencia de excitaciones), de la constitución de la familia (si la misma es numerosa, las madre difícilmente pueda ejercer adecuadamente su función), o que existan insuficiencias congénitas o accidentales tanto de la madre como del bebé que dificultan o impidan el despliegue de las funciones sensorio-motoras del niño, es decir, el funcionamiento perceptivo, base de las representaciones.

En el Río de la Plata, ubicamos desarrollos de diferentes autores. Entre ellos, Hoffmann (1993) estudió el efecto de las distintas respuestas maternas a las manifestaciones de iniciativa y voluntad propia del niño. Refiere a la iniciativa no como una descarga de tensión, sino como un primer paso en el proceso de organización de eventos psíquicos, uniendo gestos espontáneos, estados afectivos, información perceptiva, esquemas sensoriomotores *"en la búsqueda del ser humano de lograr significación a sus vivencias"*.

Bernardi, Schkolnik y Diaz Rosello (1982) han destacado cómo los ritmos y sincronías existentes desde los primeros contactos madre-hijo pautan la capacidad para coincidir, complementarse, alejarse y separarse, posibilitando a la madre y al pequeño diferenciarse, manteniéndose, sin embargo, juntos.

El encare desarrollado por M. Freire de Garbarino y cols. (1992), desde una conceptualización psicoanalítica, parte de lo que denominó *"estructura interaccional temprana"*, unidad psicobiológica conformada por tres elementos: la imagen inter-

na que la madre tiene de su bebé, el encuentro trófico de ritmos y sincronías, así como la semantización y decodificación que hace la madre dando sentidos, semantizando los gestos que realiza su bebé. Se jerarquiza narcisizar a la madre y reubicarla en tal categoría.

Nuestro modo de trabajo atrae para sí, se embebe, de los diversos modelos teóricos que anteriormente presentamos, realizando síntesis y recortes en la búsqueda de un perfil propio. Desde una mirada vincular a partir del juego o gestos espontáneos que instala el propio bebé, se integra además el aspecto transgeneracional en lo que espontáneamente surge en las entrevistas (como por ejemplo, la elección del nombre del bebé).

No necesariamente la consulta se centra en el síntoma, sino en la posibilidad de ir señalando a la madre las distintas iniciativas o necesidades que el bebé va desplegando. Se proveen así nuevos sentidos, apuntando a la creatividad, a lo que surge de nuevo, diferente, en el aquí y ahora de la díada en la situación de entrevista. La riqueza del concepto *"constelación de la maternidad"* (Stern, 1997) nos ha promovido a profundizar en los ideales maternos, posibilitando en la madre a revisar sus modelos de relación con sus figuras maternas predominantes. Esta queda ubicada en un triple lugar respecto a su hijo: en su capacidad de relacionamiento primario, de matriz de apoyo y de posibilitar su crecimiento y desarrollo (conceptos éstos del mismo autor que desarrollaremos posteriormente).

Se intenta observar las interacciones entre la presencia física de la madre que catectiza a su hijo, la representación que él tiene de su madre cuando ella está ausente y las diversas modalidades que puede adoptar la "ausencia materna" que, cuando no excede los límites convenientes, es de importancia para la organización psíquica del niño.

A nivel de lo transferencial, el entrevistador se ofrece como un tercero que interactúa, permitiendo que la madre pueda visualizar y significar algunos elementos de la relación con el bebé. Precisamente fue desde este lugar que se nos jerarquizó la canción de cuna como recurso natural de singular valor.

Base de seguridad desde donde el niño explora el mundo. La teoría del apego.[5]

La teoría del apego es el trabajo conjunto de Bowlby y Ainsworth, dibujado sobre conceptos provenientes de disciplinas como la etología, la cibernética, el procesamiento de la información, la psicología del desarrollo y el psicoanálisis, formulándose así la teoría del apego. La ligazón del niño con su madre y del efecto devastador para el psiquismo del pequeño a causa de una separación temprana constituyeron el pivot de la investigación.

Desde una línea comportamental, postulada por Brazelton y cols. (1975), se muestra a los padres las potencialidades del bebé, así como las necesidades que tiene éste de comunicarse con ellos.

El concepto de apego (*attachment*) surgió como la base de seguridad que brinda la madre desde la cual el niño puede explorar el mundo. Se trata de "una relación singular y específica entre dos personas que persiste en el transcurso de la vida" (Klauss-Kennell, 1978), siendo de tal magnitud que lo consituye en el vínculo más sólido del ser humano.

El apego se nos sugiere puente entre el desarrollo temprano y las relaciones sociales posteriores de la vida. En relación estrecha del apego con la separación, una excesiva ansiedad de separación (ya sea por repetidas amenazas de abandono o rechazo de los padres, enfermedad o fallecimiento de algún miembro de la familia inmediata) pone en riesgo la organización psíquica del pequeño. Seguridad, sincronía, reciprocidad, calor, como modelos de apego, sin los cuales se da paso a la protesta o al surgimiento de la desesperanza como respuesta a esa pérdida, marcando diferencias cualitativas que modelan una personalidad vulnerable.

Así, podríamos imaginarnos el apego como un proceso de interacciones regulatorias específicas conformado por un contacto físico frecuente y sostenido, interacciones recíprocas activas, un *timing* de contacto e interacción basado en los propios ritmos del infante y sus señales de comportamiento, y la activación de todo el sistema sensorial infantil (Hofer, 1997).

Desde esta perspectiva, nuestra investigación ha tomado como referencia los indicadores de apego que pertenecen a la Escala Massie-Campbell (1983) que cuantifica los procesos recíprocos del apego madre-bebé bajo la tensión de un examen físico común. Esta escala introduce seis modalidades básicas de apego:

- El *intercambio de miradas* que se produce entre madre y bebé; es decir, el contacto a través de este canal sensorial y el mantenimiento del mismo.

- La *vocalización* o realización de sonidos vocales de mutuo beneficio para la díada madre-bebé.

- El *contacto físico* o la comunicación piel a piel, iniciado tanto por la madre como por el bebé.

- El *sostén*, como la mutua y recíproca postura del pequeño y su madre, mientras el pequeño está sostenido por aquélla.

- El *afecto*, a través de las expresiones faciales como señal de estados emocionales.

- La *proximidad* o disposición para estar cerca, próxima, disponible. Se refiere al mantenimiento del contacto físico o visual con la madre, estando inmediatamente accesible para el pequeño.

Tramas de apoyo en el vínculo madre-bebé: *La canción de cuna*

En este contexto, la canción de cuna apuntaría a un tipo singular de intervención temprana. Constituiría una de las medidas de apoyo que intenta rescatar prácticas y códigos de la comunidad humana para apoyarse en ellos, reactivándolos y fortaleciéndolos. Nos centraremos entonces en los recursos de los niños, sus cuidadoras y sus familias.

En la medida que la sociedad le impone desempeños a la madre para los cuales no está preparada, ella necesitará desarrollar una red de apoyo protectora que le permita mantener vivo a su bebé y promover su desarrollo psico-afectivo. Red de apoyo que está vinculada al lugar del padre en la familia, así como a la relación que la madre tiene con las figuras maternas significativas de su vida.

En este sentido, Stern (1997) ha enfatizado en el concepto *"constelación de la maternidad"*. Es ésta una concepción muy rica que él define como la organización psíquica en la que la madre ingresa con el nacimiento del bebé, especialmente con el primero. Se refiere a *"tres preocupaciones y discursos diferentes, pero relacionados, que ocurren interna y externamente: el discurso de la madre con su propia madre, especialmente con su madre-como-madre-para-ella-cuando-niña; el discurso consigo misma, especialmente con ella-misma-como-madre; su discurso con el bebé"*.

Esta organización psíquica se vuelve predominante y reordena sus intereses en torno a todo lo referido a su madre, a las mujeres como madres y a los hombres como padres.

Existen ciertos temas asociados a la maternidad, característicos de la cultura occidental post-industrial:

Uno de ellos es el de *vida-desarrollo*; se refiere al cuestionamiento de la madre sobre su propia capacidad para mantener la vida y el desarrollo del bebé: si podrá mantener vivo a su bebé, hacerlo crecer y desarrollarse físicamente. Se juega aquí su éxito como animal humano; evaluación de su capacidad para asumir su lugar natural en la evolución de la especie, la cultura y la familia. Una serie de temores se despliegan como parte de la constelación de la maternidad: la muerte del bebé, que deje de respirar, que deje de comer, que no beba, que no se desarrolle sano.

Otro tema refiere al *relacionamiento primario*: el cuestionamiento de su capacidad para involucrarse auténticamente con su bebé, posibilitando así el desarrollo psíquico que desea para él. Se refiere al desarrollo socio-emocional de la madre con su bebé, el amor mutuo entre ambos y su capacidad de sentirlo y transmitirlo. También es una preocupación sobre la posibilidad de establecer una comunicación con el bebé, de decodificar sus mensajes no-verbales, de jugar con él. *"Incluye el establecimiento de los lazos humanos de apego, seguridad y afecto, la regulación de los ritmos del bebé, el 'holding' del bebé, la inducción e instrumentación de las reglas básicas del relacionamiento humano, que son transmitidas preverbalmente, como en la producción y recepción de señales de afecto y señales sociales así como la negociación de intenciones y en la intersubjetividad"* (Stern, 1997).

La *matriz de apoyo* enfoca el cuestionamiento de la capacidad materna para criar o hacer funcionar los sistemas de apoyo. Se refiere a la necesidad de la madre de permitir, aceitar y regular una red de apoyo protectora, que le permita realizar las tareas de mantener vivo al bebé y promover su desarrollo psico-afectivo. Sociedad y bebé demandan de la madre algo para lo que ella no se encuentra preparada y aquí las figuras maternas relevantes de la vida de la madre cobran vital importancia, proporcionando los aspectos psicológicos y educativos de la matriz de apoyo.

Todos estos elementos llevan a una *reorganización de la identidad*, es decir, el cuestionamiento sobre su capacidad para transformar su auto-identidad a fin de permitir o facilitar estas fun-

ciones. La madre necesita reorganizar y transformar su autoidentidad de hija a madre, de esposa a progenitora, de profesional a madre de familia. Es una necesidad para que modifique sus investimentos emocionales y actividades. La búsqueda de modelos es muy fuerte en esta etapa. Se intensifica así en esta etapa una modificación de sus investimentos, tanto en lo emocional como en sus actividades con una concomitante búsqueda de modelos.

* * *

Este trabajo intenta ser un aporte en la búsqueda de recursos en el amparo afectivo de estas intensas y complejas etapas, en las cuales se fundan y establecen los primeros vínculos.

Desde hace muchos años, la realización continua del trabajo clínico en el tema de la relación madre-infante, con bebés que padecen trastornos funcionales, nos motivó abordar uno de los múltiples aspectos de nuestra tarea, el cual pensamos podría *ayudar a promover aspectos del vínculo en la díada, fundamentales para el desarrollo psíquico del bebé.*

El objetivo, pues, de la consulta psicoanalítica con madres y sus bebés, intenta ser una ayuda para una mayor comprensión de sus emociones, especialmente en la interacción con su hijo. Darle elementos para (re)ajustar o regular con su bebé respuestas directas a sus intervenciones no verbales, conectando gestos y conductas del pequeño con una expresión verbal de los mismos.

Las intervenciones terapéuticas, entonces, se dirigen a la reorganización del vínculo madre-bebé y no a promover procesos regresivos en la madre. El bebé es visto como un agente activo en extraer el cuidado que recibe de su entorno, mientras que la madre es observada como la compañera del infante, en un proceso de interacción recíproca, fundamental para un desarrollo psicológico saludable del *infans.*

En este sentido, numerosos autores (Bowlby, Ainsworth, Massie, Sandler, Stern, Winnicott) han observado cómo las dificultades en el vínculo madre-bebé pueden producir problemas psicofuncionales que se develan en los trastornos del sueño, de la alimentación, de la respiración, digestivos o alérgicos, y que ponen de relieve la gran influencia de los procesos interactivos en el desarrollo de la estabilidad emocional (Bretherton, 1995).

Es una hipótesis básica de la teoría de las relaciones objetales que las experiencias relacionales, especialmente aquellas con

las personas relevantes de la infancia y juventud quedan fijadas en la esfera intrapsíquica como esquemas cognitivo-emocionales de sí mismo y de los otros (Horowitz, 1997). Los esquemas interiorizados se integran en un contexto de sentimientos, deseos, expectativas, temores y transacciones interpersonales, tanto de sí mismo como de los objetos. Representan una elaboración subjetiva de dichas experiencias e interacciones y no a la realidad objetiva.

Desde el punto de vista de la teoría del vínculo, los modelos de las relaciones objetales interiorizadas (representación de sí mismo y de su relación con los objetos) se desarrollan y diferencian a partir de la vivencia y la formación de un vínculo emocional seguro entre el niño y las personas significativas, sobre todo la madre. Disponerse al vínculo es estar accesible, cercano a las necesidades infantiles con ternura y cuidado, asegurando a su vez la supervivencia biológica. La calidad de ese vínculo adquiere su expresión individual en la segunda mitad del primer año de vida a través de la experiencia del niño y de si la figura vincular reacciona de forma sensible a sus necesidades y de si puede confiar en su disponibilidad. A partir de este diálogo, crecen en el niño seguridad interna, flexibilidad, confianza en su creciente competencia, sensibilidad emocional y fuerza para la autoafirmación; siendo estos elementos nucleares para el logro de la individuación. Son interacciones de la temprana infancia que, como argamasa, construyen las representaciones mentales y las experiencias afectivas inherentes a ellas.

Progresivamente, se fueron identificando patrones de vinculación en el marco de situaciones estandarizadas (Ainsworth y cols., 1974): vínculo seguro, vínculo inseguro-evitativo, vínculo inseguro ambivalente. Estos constituyeron la base para todas las investigaciones infantiles de orientación vincular. Posteriormente, Main y Salomon (1986) añadieron a los tres patrones mencionados la categoría de vínculo desorientado-desorganizado.

Al respecto, los estudios longitudinales mostraron la estabilidad de la calidad del vínculo, proporcionando los indicios sobre el alto valor pronóstico que tienen respectivamente tanto buenas experiencias como los déficit vinculares en el primer año de vida para el desarrollo emocional y social del niño, para su autoimagen y su sentimiento de valor en las fases posteriores del desarrollo.

De nuestro quehacer

Nuestro trabajo se inscribe en un grupo de estudio de psicosomática en niños con enfoque psicoanalítico.[6] Dicho grupo funciona dentro de la órbita del Departamento de Psicología Médica cuyo Profesor es el Dr. R. Bernardi. En sus inicios mantuvimos estrecho contacto con la Cátedra de Psiquiatría Infantil de la Facultad de Medicina de la Universidad de la República, a cargo entonces del Prof. Dr. M. Cherro, participando en diversos ateneos y trabajando en el marco de la Clínica Pediátrica B (Prof. Dr. Neirac) del Hospital Pereira Rossell.

A partir de 1990 se comienza a investigar en el tema de trastornos psicosomáticos en lactantes. A tales efectos se realizó un abordaje descriptivo sobre la base de situaciones clínicas, introduciendo tanto reflexiones teóricas surgidas desde la bibliografía como observaciones de los integrantes del grupo. Se intentó investigar así aquellos elementos de la relación madre-bebé que podrían tener un valor regulador de la excitación y por lo tanto cumplir una función estructurante entre los procesos organizativos de la madre y los procesos de organización-desorganización-reorganización psicosomática del niño. Procesos que dependerían del interjuego de las pulsiones de vida y de muerte en la propia diada, así como de las diversas investiduras y desinvestiduras de la madre sobre su bebé.

La elección de una metodología de trabajo nos permitió encontrar un abordaje particular reuniendo la experiencia subjetiva -desde una reconstrucción grupal del bebé inferido y de nuestras propias vivencias infantiles- con la tarea de investigación empírica.

Con respecto a esta última, se realizaban videofilmaciones de entrevistas de las situaciones de relación madre-bebé, dentro de una población de lactantes de 0 a 24 meses hospitalizados, en las que participaban dos o tres miembros del grupo, para observar la naturaleza de la relación entre ambos. Sobre la base de lo observado en las filmaciones y a vía experimental se confeccionaron fichas de evaluación psicosomática para aplicar criterios uniformes y dirigidos fundamentalmente a investigar: el tono vital de la madre, la calidad de la relación de objeto, los niveles de estimulación, los ritmos, reactividad y estilos de descargas, los canales sensoriales privilegiados, la expresión verbal y el contenido del lenguaje, tipo de pensamiento, personalidad de la madre, cualidad del relato fantasmático, entre otros.

El hecho de que las entrevistas no surgían a pedido de los

pacientes, sino por un interés de los investigadores o del equipo médico, determinó dificultades en la continuidad de este trabajo más allá del período de internación. Por ello decidimos pasar a trabajar con pacientes que consultaban en la Unidad de Alergia y Asma Infantil que dirige el Dr. Juan Carlos Baluga, de la Clínica Pediátrica "A" del Hospital Pereira Rossell cuya profesora a cargo es la Dra. Ana Ferrari. En este contexto intentamos trabajar con una población más homogénea en cuanto al síntoma de consulta; calibrábamos como ventaja la posibilidad de que todos los pacientes eran atendidos por el mismo equipo médico.[7]

En un segundo momento de reflexión, realizábamos una instancia de discusión acerca del material videograbado, poniendo especial atención dentro del contexto de la interacción madre-bebé a los canales sensoriales jerarquizados tempranamente en el vínculo. De tal manera que el entrevistador pudiera distinguir y destacar sistemas y mecanismos de catexis energética reequilibradores de los mecanismos patógenos.

Fue en esta segunda escucha del material que se nos destacó la importancia no sólo del discurso verbal materno, sino también el modo en que la madre sostenía, tocaba, hamacaba, cantaba a su bebé.

Diversos modos de expresión del amor de la madre a su hijo, transmitidos a través de cómo lo mira, cómo lo sostiene, cómo le habla, la manera de regular su proximidad o su distancia, hacen una mutua participación que es realizada jugando. Un *jugar con* el otro que cautiva, como la magia, profundamente. El titular entonces este trabajo como *Juegos de magia y amor entre la madre y su bebé.* es el objeto de estudio en las siguientes páginas.

Fruto de esta primera etapa es nuestro trabajo grupal *El valor de la canción de cuna, entre la organización psicosomática de la madre y el bebé.*[8] Allí ejemplificamos distintas situaciones clínicas donde observamos momentos en los que la madre canta a su bebé y otros en los cuales implícitamente su canto se dirige más hacia ella misma. Las propias madres que tenían a sus bebés internados nos abrían el camino para pensar cuál sería la función que cumpliría su canto.

Resulta interesante aquí recordar el vínculo entre música y medicina a través del tiempo: *"Música y medicina han compartido una alianza a través del desarrollo de la civilización, expandiéndose conjuntamente con la teoría de la enfermedad".* En las culturas pre-literarias, la música fue utilizada en rituales tribales de sanación para liberar a la persona enferma de los malos espí-

ritus, demostrando la creencia de que la enfermedad era proveniente de brujería y fuentes mágicas. Durante la Edad Media los hospitales fueron establecidos para tratar enfermedades físicas, considerando entonces que la música tenía poderes curativos. En el período Barroco se asoció la música con el tratamiento de enfermos mentales, realizando hasta hoy una vital contribución. La música ha sido utilizada en la reducción de la percepción del dolor. La terapia musical[9] se volvió una práctica prevaleciente durante la segunda guerra mundial en la rehabilitación de veteranos de guerra (Strauser, 1997).

Si la música posee efectos terapéuticos sobre pacientes que padecen dolor, ansiedad, estrés, la canción de cuna se nos sugirió como fundamental recurso natural de la relación madre-bebé. Diferentes eran las canciones que las madres introducían y diferentes las situaciones en que se presentaban: sueño, dolor, llanto, intranquilidad. Todas ellas mecían y cantaban a sus bebés. La sorpresa de este hallazgo hizo que la canción de cuna abriera para nosotros un campo diferente.

Pensamos que la canción de cuna es uno de los modos de intervención en el vínculo temprano que permite articular la actitud y disposición interior de la madre junto a las necesidades de su bebé. Posibilidad que se puede desarrollar en diferentes contextos y situaciones.

A través de todos estos años realizamos diversos recorridos en nuestra investigación. Partiendo de un abordaje psicoanalítico de las entrevistas privilegiábamos diferentes modelos teóricos de interpretación de la díada madre-bebé. Una valiosa referencia fue para nosotros el trabajo *Ritmos y sincronías en la relación temprana madre-hijo*, de los Dres. Ricardo Bernardi, José L. Díaz Rosello y Fanny Schkolnik, que hemos deseado incluir en esta publicación ya que fueron precursores en nuestro medio en la temática del vínculo temprano madre-bebé.

Con el tiempo surgió la necesidad de integrar a nuestro trabajo metodologías empíricas así como aportes de otras disciplinas, lo que significó un provechoso enriquecimiento.

En aquel momento, en ocasión de las Jornadas de Vínculo Temprano organizadas por la Cátedra de Psiquiatría Infantil de la Facultad de Medicina se realizó la presentación del trabajo *"La reorganización psicosomática"*. Al respecto, intercambios con el Prof. Lebovici y posteriormente con el Dr. Guedeney en el marco del Congreso de Psiquiatría Infantil, nos impulsaron a continuar investigando los usos y costumbres de la canción de cuna en nuestro medio y, entre otras cosas, precisar en qué momen-

tos la madre comienza a cantar a su bebé. Para ello se realizó una encuesta tomando una muestra de 100 madres provenientes la mitad de ellas de un medio socioeconómico alto y el resto de un medio carenciado. Obtuvimos para ello la generosa colaboración del Dr. Díaz Rossello y del Prof. Dr. Luis Carbajal de Educación Médica de la Facultad de Medicina, así como del Ing. Nicolás Vaca, quienes nos asesoraron en estadística y metodología.

La canción de cuna se transformó en pivot disparador de ideas grupales e individuales que intentamos plasmar aquí, colocándonos en aquellos espacios intermedios de la posible o no articulación entre los hallazgos psicoanalíticos teóricos y la confrontación que da la observación de la díada madre-bebé. Confrontación teórica que nos aproxima a los fenómenos transicionales desarrollados por Winnicott y que en nuestro trabajo fueron desarrollados por Soledad Próspero de Nocetto y Beatriz Angulo de Pignataro en el artículo *La canción de cuna como fenómeno transicional.*

No se trata, como dijimos anteriormente, de intentar comprender el comportamiento de *este* bebé que afecta a *estos* padres, sino de integrar a ello la influencia de las fantasías intergeneracionales particulares de estos padres que circulan sobre su hijo. El trabajo grupal *La mujer, transmisora de la herencia cultural* y el desarrollo posterior realizado por Alicia Perkal, *La canción de cuna, lazo entre generaciones,* abordan esta problemática.

La música, el canto, hacen aparecer al sujeto hablante. Vivenciar gozoso que tiene raíces oscuras en las primeras etapas de la vida: escuchar los latidos del cordón umbilical, los sonidos transportados por el líquido amniótico, o los que llegan del exterior a través de la pared muscular de la madre. La música abre el acceso a la significación en aquellos sujetos que no pueden usarlo por fallas en el desarrollo. Este punto será desarrollado por Eulalia Brovetto en su trabajo *La canción de cuna en el vínculo primario madre-bebé y en el ámbito terapéutico.*

Madre y bebé generan un encuentro, un espacio, un encuadre (*setting*) plagado de emoción que se repite en diferentes situaciones: cuando el bebé duerme, cuando se lo calma, cuando se lo entretiene, siendo necesario que ciertas variables ambientales sean controladas. Se origina entonces un *setting* que va a permitir la potencialidad de una experiencia estética y que habilitará a futuro experiencias de simbolización. Momentos mágicos que se esconden en la aparente repetición de rutinas. La

magia del encuentro está relacionada justamente con aquello inesperado, sorpresivo, de la transformación que se produce en el vínculo.

La música como toda manifestación del arte en su más amplio sentido, se une íntimamente a la afectividad del hombre, a lo placentero y a lo doloroso. *"La música es pues el gran surtidor de significados por la multiplicidad proyectiva de su significante"* (Liberman, 1993). La música se sostiene en la búsqueda; según los momentos, se volverá continente protector anti-estímulos o sostén de la experiencia. El sonido primero y la música después son ilimitados. Provienen de todas partes y nos envuelven haciéndonos vibrar, doler y gozar en un *contínuum* de placer. Estos aspectos serán desarrollados por Marta Cárdenas de Espasandín en el trabajo *La importancia de lo sonoro y la noción de envoltura.*

Soledad Próspero de Nocetto, aborda la temática de *El padre, la función paterna y la canción de cuna*, respecto al efecto de terceridad, corte y discriminación de dicha función así como la habilitación al proyecto exogámico del hijo.

Los ritmos musicales y los de nuestro cuerpo se aproximan y enlazan en sincronías, posibilitando el tránsito entre lo interno y lo externo. Al decir de Winnicott este enlace nos ubica en el espacio de la ilusión, en el terreno de la creatividad y la creación. Es en el contacto primitivo con la madre, con su piel a través del tacto, con su voz y sus palabras cotidianas, a través de lo escuchado en la época fetal, que se va generando esta relación. La fragilidad, lo complejo y lo oscuro de esos tiempos inasibles por los recursos analíticos tradicionales, pero sí detectables a través de la colaboración de otras disciplinas de investigación, motivó en nosotros la búsqueda de otros recursos terapéuticos, naturales y disponibles por los propios padres, que surgen de lo observado clínicamente. Surge de este modo un cuestionamiento más amplio, vinculado con las fuentes del recurso con el que trabajamos, en su aspecto musical y social. Es por esto que nos pareció de sumo interés integrar el trabajo *Los orígenes de la canción de cuna*, de Gabriela Nogueira; *Melodías y contextos en el repertorio tradicional uruguayo. Los arrullos y las canciones de cuna* de la musicóloga Marita Fornaro; y *La familia contemporánea*, de Alvaro Portillo, quien estudia sus características sociológicas.

En otro contexto muy diferente al nuestro, descubrimos con placer que la Psic. Silvia Cerrutti revisaba esta temática desde París. Nos pareció interesante incluir parte de su experiencia a modo de hacer surgir matices, contrastes y diferencias de lo cultural que hacen al uso de la canción de cuna.

Asimismo, hemos incluido un breve relato del barítono uruguayo Carlos Carzoglio, quien nos aportó una conmovedora experiencia respecto a sus interpretaciones musicales.

Nuestras expectativas

Este libro ha surgido del deso de invitar al lector a colocarse en esos espacios intermedios, ricos, fructíferos y creativos de la relación donde a la vez que íntimos tienen la fuerza de lo cultural. Trabajo de elaboración que surgió de la propia clínica, de lo que las madres nos señalaron/enseñaron acerca de la canción de cuna, de cómo nosotros recibimos aquella experiencia emocional transformándola en un pensar (Bion) y que, transferida a otro contexto y práctica, genere nuevos efectos.

Pasaje del campo de la clínica al de la salud y la vida cotidiana. Desde el contexto psicoanalítico y con la metabolización de los diversos pensamientos desbordantes, surgió la canción de cuna en un *"umbral epistemológico"* (Foucault, 1969) diferente.

Hablar de la canción de cuna es realizar sólo una aproximación a la misma, ya que tiene algo difícil de desentrañar a través de la palabra racional; su música sugiere, encanta, cautiva y aquello que la describe y explica no es suficiente. Pero es, también, como rendir un homenaje.

Combinando movimientos, palabras y sincronías, la madre y el bebé se transforman generando un juego cuya meta está dentro de sí mismo. Un "jugar con" el otro, que en la medida que ambos (madre y bebé) hablan de su deseo, es imposible para otros no participar.

La canción de cuna, entonces, se nos presenta como un mensaje cuyo objetivo es la comunicación; mensaje preventivo, por llamarlo de algún modo, que se ofrece a través de distintos canales sensoriales. Desde un nivel simbólico, nos vincula con el orden de la significación, presente tanto en el propio juego sincrónico como expresión del amor (y el odio) que aparece entre la madre y su hijo, como también por lo transmitido entre generaciones, propio de cada cultura. La canción de cuna es también campo germinal para que a través del trabajo analítico con las díadas madre-bebé se develen nuevos sentidos en la lectura de lo propiamente inconsciente.

Una composición auténtica, espontánea que, como *"temprano arrullo* –al decir de Liberman (1993)–, *habitó de sedantes corcheas el acta fundacional de nuestras vidas"*.

1. CEPAL: Comisión Económica para América Latina y el Caribe.
2. Cada teoría ilumina un aspecto distinto de la realidad psíquica o aun del proceso clínico. Cada teoría opera con distintos grados de abstracción o concreción, de generalidad o precisión así como el modo o cualidad con que operan. Una teoría es útil en la medida en que brinda la más fructífera explicación de las observaciones, y debe desechársela o modificársela cuando cesa de cumplir dicha función. (Bernardi, 1989).
3. La función alfa es un concepto teórico que forma parte de un modelo del aparato mental, donde vincula factores de la personalidad con funciones. La operatividad del concepto está en que la función alfa le permite mostrar al sujeto cómo puede aprender de sus emociones, sensaciones, sentimientos. Cuando esta función está perturbada, las impresiones y emociones quedan inmodificadas y se producen elementos beta.
4. Resulta de interés pensar lo que Emde, desde el punto de vista de la investigación del desarrollo, privilegia respecto a la disponibilidad emocional de los cuidadores para el desarrollo infantil, en relación con la disponibilidad emocional del contacto padres-hijo.
5. Un modelo teórico conveniente para el trabajo interdisciplinario el terapeuta y las modalidades de comunicación no verbal con su bebé. Trabajo realizado en forma conjunta con S. Gril y colaboradores (Uruguay) y E. Mergenthaler (Universidad de Ulm, Alemania) en el 29th Annual Meeting of the Society for Psychotherapy Research, Utah, EE.UU., junio 24-28 de 1998.
6. Se comenzó a trabajar en 1989, inicialmente en conjunto con la psicóloga Raquel Baraibar.
7. Equipo en el cual trabajaba la doctora en Pediatría Adriana Sueta.
8. Este trabajo fue presentado en el Congreso de WAIPAD (World Association for Infant Psychiatry and Allied Disciplines), realizado en Buenos Aires en 1991.
9. De acuerdo A Hanser (1985), los efectos de largos períodos de estrés y ansiedad no sólo son catalizadores de las condiciones médicas físicas, sino también de los desórdenes psicosomáticos y psicopatológicos. El dolor o las reacciones de dolor pueden estar afectados por las condiciones ambientales (Wolfe, 1978). La música ha sido utilizada en la reducción de la percepción del dolor. Estudios realizados por Hekmat y Hertel (1993), observando la tolerancia al dolor agudo, confirman que la intervención de la música, sobre todo de un estilo afín al paciente, presentó mayor efectividad en la tolerancia al dolor que la carencia de música.

Bibliografía

Ainsworth, Mary; Bell, Silvia y Stayton. *Infant-Mother Attachment and Social Development: Socialisation as a product of Reciprocal Reponsiveness to Signals.* Cambridge University Press, 1974.

Altmann de Litvan, Marina. *Traumatismos y vulnerabilidad psíquica. Lo arcaico, temporalidad e historización.* Ed. de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Montevideo, Uruguay, 1995.

Altmann de Litvan, Marina. Correlato entre el bebé observado e inferido. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* No.86-87, Edición de la Asociación Psiconalítica del Uruguay, Montevideo, Uruguay, 1997.

Altmann de Litvan, Marina (coord.); Arcos, Ma. Teresa; Espinal de Carbajal, Fedora; González Píriz, Ma. del Carmen, Nogueira, Gabriela; Kiepsch, Gabriela; Próspero, Soledad; Sapriza, Ma. Marta; Silva, Elsa; Viera, Manuel; Weigensberg de Perkal, Alicia. Cindy. Algunas particularidades del funcionamiento mental en un caso de asma de lactante. Presentado en: Jornadas de Psicoanálisis de las Enfermedades Orgánicas, 1992 (inédito).

Altmann de Litvan, Marina (coord.), González Píriz, Ma. del Carmen; Kiepsch, Gabriela; Próspero, Soledad; Sapriza, Ma. Marta; Silva, Elsa; Viera, Manuel; Weigensberg de Perkal, Alicia. Intervenciones restablecedors del equilibrio psicosomático con patologías de alto riesgo. Un caso de asma de lactante. En: *Primeras Jornadas Nacionales de Interacción Temprana.* Ed. Roca Viva, Montevideo, Uruguay, 1993.

Altmann de Litvan, Marina; De Barbieri, Ana. Contextuando la vida cotidiana. *Revista Tramas*, Montevideo, Uruguay, 1997.

Altmann de Litvan, Marina; López de Cayaffa, Cristina; Labraga, Francisco; Porras de Rodríguez, Luz. Nuestro vínculo con las teorías. Relación y uso desde la perspectiva metapsicológica winnicottiana. En: *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* No. 83, Montevideo, Uruguay, 1996.

Berenstein, Isidoro. *Psicoanalizar una familia.* Ed. Paidós, Buenos Aires, 1990.

Berenstein, Isidoro; Puget, Janine. *Lo vincular. Clínica y técnica psicoanalítica.* Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997.

Bernardi, Ricardo. El poder de las teorías. El papel de los determinantes paradigmáticos en la comprensión psicoanalítica. *Revista Uruguaya de Picoanálisis* No.79-80, Ed. de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. Montevideo, Uruguay, 1994.

Bernardi, Ricardo; Schkolnik, Fanny; Díaz Rossello, José. Ritmos y sincronías en la relación temprana madre-hijo. En: *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* No.61, Montevideo, Uruguay, 1982.

Bion. *Aprendiendo de la experiencia. (1966)* Ed. Paidós, Buenos Aires, 1975.

Bowlby, John. *Vínculos afectivos: Formación, desarrollo y pérdida.* Ed. Morata, Madrid, 1995.
Brazelton, Tronick, Adamson, Als, Weise. Early mother infant ciprocity. En: *ParentInfant Interaction*, CIBA Foundation Symposium, 33, 1975.
Bretherton, Inge. *The Origins of Attachment Theory: John Bowlby and Mary Ainsworth.* Attachment Theory, The Analytic Press, Inc. New York, 1995.
Cramer, Bertrand. Mother-Infant Psychotherapies: A Widening Scope in Technique. En: *Infant Mental Health Journal*, Vol. 19, No.2, Summer 1998.
Debray, Rosine. *Bébés/Méres en Révolte.* Ed. Paidós, Le Centurion, París, 1987.
Emde, Robert. The Wonder of Our Complex Enterprise: Steps Enabled by Attachment and Effect of Relationships on Relationships. En: *Infant Mental Health* Journal. Vol. 12, No. 3, Fall 1991.
Fonagy, Peter; Steele, Howard; Holder, Juliet. *Attachment and Theory of Mind: Overlapping Constructs?* University College London, 1997.
Fonagy, Peter. Prevention, The Appropiate Target of Infant Psychotherapy. En: *Infant Mental Health Journal*, Vol. 19, No.2, Summer 1998.
Foucault, Michel. *Arqueología del Saber.* Ed. Siglo XXI, 12a. Edición, México, 1969.
Freire de Garbarino, Mercedes y cols. *Interacción temprana. Investigación y terapéutica breve.* Ed. Roca Viva, Montevideo, Uruguay, 1992.
Freud, Sigmund. *Proyecto de Psicología (1950 [1895])* T. I, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976.
Freud, Sigmund. *Inhibición, síntoma y angustia (1926 [1925])* T. XX, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976.
Henderson, Catherine. *The Experience of Trauma on Mother-Infant Attachment in the Homeostatic Phase of Development.* U.M.I., Dissertation Services, Michigan, 1990.
Hofer, Myron. *Hidden Regulators.* Attachment Theory. Ed. Goldberg, Muir y Kerr, New York, 1997.
Hoffmann, Juan M. Trabajo presentado en el Encuentro Internacional *"La Salud Mental del lactante, el Niño y el Adolescente en el S.XXI".* Taller No.13 "Representaciones maternas", Punta del Este, Uruguay, 1993.
Hoffmann, Juan M. Making Space. En: *Infant Mental Health Journal.* Vol. 16, No.1, Spring 1995.
Horowitz, M.J. Person Schemas. Citado por Kachele y Frevert en Desarrollo, Vínculo y Relación. Conceptos innovadores para el psicoanálisis. En: *Clínica y Análisis Grupal* No. 75, Vol. 19 (1), Buenos Aires, 1997.
Kachele, Horst; Frevert, Gabriele. Desarrollo, Vínculo y Relación. Conceptos innovadores para el psicoanálisis. En: *Clínica y Análisis Grupal* No. 75, Vol. 19 (1), Buenos Aires, 1997.

Klauss, Marshall; Kenell, John H. *El vínculo madre-hijo.* Ed. Médica Panamericana, Buenos Aires, 1978.
Klein, Melanie. *Algunas conclusiones teóricas sobre la vida emocional del bebé (1952).* Desarrollos en Psicoanálisis. Ed. Hormé, Buenos Aires, 1967.
Kreissler, León. *Le nouvel enfant du desordre psychosomatique.* Ed. Privat, París, 1987.
Kreissler, León. *La desorganización psicosomática en el niño.* Biblioteca de Psicología, No. 132, 1985.
Laplanche, Jean; Pontalis, J.-P. *Diccionario de Psicoanálisis.* Ed. Labor, Barcelona, 1983.
Lebovici, Serge; Weil-Halpern, Françoise. *Psychopathologie du bébé.* Presses Universitaires de France.
Liberman, Arnoldo. *De la música, el amor y el inconsciente.* Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.
Main, Mary. *Recent Studies in Attachment.* Attachment Theory. Ed. Goldberg, Muir y Kerr, New York, 1997.
Manzano, Juan. La Séparation et la Perte D'Object chez l'Enfant. En: *QuaranteHuitiemè Congrès des Psychanalystes de Langue Française de Pays Romans.* Organizado por la Société Suisse de Psychanalyse. Ginebra, 1988.
Marty, Pierre. *Les Mouvements Individuels de Vie et de Mort,* Ed. Payot, París, 1976.
Marty, Pierre. *L'Ordre Psychosomatique.* Ed. Payot, París, 1985.
Marty, Pierre. *La Psicosomática del Adulto.* Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1992.
Massie, Henry; Campbell, Kay. *The Massie-Campbell Scale of Mother-Infant Attachment Indicators During Stress (AIDS Scale),* Basic Books, New York, 1983.
Palacio Espasa, Francico; Manzano, Juan. *Las Terapias en Psiquiatría Infantil y en Psicopedagogía.* Ed. Paidos, Buenos Aires, 1993
Salomon. citado por Bretherton, Inge en: *The Origins of Attachment Theory: John Bowlby and Mary Ainsworth.* Attachment Theory, The Analytic Press, Inc. New York, 1995.
Stern, Daniel. *La primera relación madre-hijo.* Ed. Morata, 1978.
Stern, Daniel. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology.* Basic Books, New York, 1985.
Stern, Daniel. *A constelaçao da maternidade.* Ed. Artes Médicas, Porto Alegre, 1997.
Strauser, Jill. The effects of Music Versus Silence on Measure of State Anxiety, Perceived Relaxation, and Physiological Responses of Patients Receiving Chiropractic Interventions. En: *Journal of Music Therapy.* XXXIV (2), 1997, Ed. National Association for Music Therapy, EE.UU.

Winnicott, Donald. *Escritos de Pediatría y Psicoanálisis*. Ed. Laia, Barcelona, 1979.
Winnicott, Donald. *El hogar, nuestro punto de partida*. Paidós, Buenos Aires, 1993.

El valor de la canción de cuna: entre la organización psicosomática de la madre y la del bebé (Primera Comunicación)

*Grupo de estudio de psicosomática de niños con enfoque psicoanalítico**

"El arrorró es la madre
de todos los cantares
y los cantares
de todas las madres."
Rodrigo Caro

Entre los años 1190 y 1250 reinó como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico Federico II, nieto de Barbarroja. Fue el primero a quien "se le ocurrió" realizar una experiencia sobre la privación emocional en el lactante. Salimbeni, un cronista de la época que lo conoció personalmente, relata de la siguiente manera los hechos: "La segunda locura de Federico fue la de querer saber qué género de lenguaje y qué manera de hablar tendrían los niños si crecían sin que nadie les hubiera hablado antes. Para ello ordenó a las nodrizas y a las cuidadoras que alimentaran a los niños, los bañaran y cuidaran, pero sin balbucear con ellos, sin hablarles de ninguna manera, pues quería saber si estos niños, cuando hablaran, lo harían en hebreo, que era el idioma más antiguo, en griego, en latín, en árabe o en la lengua de los padres de quienes habían nacido. Pero buscó en vano, pues todos los niños murieron, ya que no podían vivir sin

* Este grupo coordinado por Marina Altmann de Litvan, está integrado por: María Teresa Arcos, Fedora Espinal de Carbajal, María del Carmen González Píriz, Gabriela Nogueira, Soledad Próspero, María Marta Sapriza, Elsa Silva, Manuel Viera, Alicia Weigensberg de Perkal y Ema Wolf.

las caricias, los rostros alegres y las palabras de amor de las nodrizas. Por eso se llaman "canciones de cuna" los cantos que canta una mujer cuando balancea la cuna para hacer dormir al niño; y sin estos cantos el niño duerme mal y no tiene reposo". (Citado por J. De Ajuriaguerra, del libro *Terror y Tortura* de Daniel Gil).

Introducción

Este trabajo se inscribe en un grupo de estudio de psicosomática de niños con enfoque psicoanalítico, que comenzó a trabajar en 1989. Dicho grupo funciona dentro de la órbita del Departamento de Psicología Médica y la Cátedra de Psiquiatría Infantil de la Facultad de Medicina del Uruguay en la Clínica Pediátrica Médica B del Hospital de Niños Pereira Rossell, en Montevideo.

A partir de 1990 se comienza a investigar trastornos psicosomáticos en lactantes. A tales efectos se realiza un abordaje descriptivo sobre la base de situaciones clínicas, introduciendo reflexiones teóricas surgidas desde la bibliografía y observaciones de los integrantes del grupo.

En el trabajo se intenta investigar aquellos elementos de la relación madre-bebé que podrían tener un valor regulador de la excitación y por lo tanto cumplir una función estructurante entre los procesos organizativos de la madre y los procesos de organización-desorganización-reorganización del niño.

Actualmente, el grupo analiza la relación de la canción de cuna con la organización psicosomática de la madre y sus efectos sobre la organización psicosomática del bebé.

Diversas observaciones clínicas promovieron en el grupo el interés de investigar la función de la canción de cuna en niños hospitalizados por problemas psicosomáticos, lo que nos llevó incluso a cotejar nuestras inquietudes con otras disciplinas que abordan el tema (musicología).*

Consideraciones teóricas

Definimos a la canción de cuna como un fenómeno vincular, una zona de encuentro entre la madre y el bebé, íntima, secreta, serena, donde se abre un tiempo de espera y esperanza que pone en juego las sincronías y ritmos entre éstos.

* Agradecemos la colaboración de la musicóloga Lili Vives de Firpo.

Es comunicación, pero por la vía del afecto (angustia, depresión, alegría); recurre a una sintaxis hecha de sonidos, de gestos y más todavía a la utilización que hacen uno del otro (lo mismo que de otros objetos) para expresarse. Cada momento entre ellos es una transformación mutua que une a la relación experiencia y significación.

La canción de cuna transmite un mensaje que combina lo personal y familiar con la expresión cultural del grupo de pertenencia que va modificándose generación a generación, de acuerdo a las pautas de cambio de la cultura. Desarrollan entre ambos un idioma que se sitúa en alguna parte entre el farfulleo del bebé y el lenguaje abstracto de la madre. La madre acaricia y envuelve a su bebé con su tono de voz y le susurra su historia familiar, cultural, sus valores, ideales y representaciones.

La comunicación entre el preconsciente materno y un aparato psíquico donde aún no está instalada la diferenciación preconsciente-inconsciente ayuda a que el niño forme su aparato psíquico individual y también contribuye a la inscripción del registro inconsciente familiar, ayudándolo a identificarse con sus padres, con su historia y a crear sentimientos y vínculos.

La integración combinada del sonido y del silencio, realizada por los códigos verbal y musical, constituye una protección, una envoltura sonora musical verbal que puede ser eficaz frente a dimensiones traumáticas.

Pensamos que la canción de cuna podría cumplir una función reguladora del equilibrio de la interacción madre-bebé en niños con padecimiento psicosomático, así como también funcionar como un posible recurso profiláctico.

Consideraciones grupales

El grupo de estudio está formado por personas de origen cristiano y judío. Rememorando la historia infantil, se recordó la canción de cuna que cada uno de los miembros cantó a sus hijos y recibió de sus padres o abuelas. La canción de cuna se vincula al folclore y a costumbres o paisajes locales. Tradicionalmente se transmite en forma oral y es adaptada y modificada según cada realidad nacional.

En nuestro medio la canción tradicional y básica es el "Arrorró", pero también encontramos una predisposición de las madres a "inventar" sobre tonadas conocidas.

En los primeros encuentros madre-bebé, mientras ambos con-

forman una unidad, la canción de cuna hace surgir el mundo interior materno y aquello que siente provenir de su propia envoltura afectiva, impregnada de lo familiar y cultural; proyecta sus vivencias infantiles vinculadas a su historia familiar, a sus identificaciones y afinidades con determinados valores.

A partir de estas consideraciones, decidimos estudiar el contenido temático de un par de canciones rioplatenses y de tradición judeo-cristiana.

De por sí el nombre "Arrorró" evoca la unidad madre-niño; su temática es preparatoria para la llegada del sueño. Su letra, además de la repetición como elemento inductor del dormir, refleja indiscriminación y apropiación de la madre hacia el niño ("*Pedazo* de mi corazón") y narcisización del hijo ("*mi sol*").

La canción supone que la madre tiene que tener la aptitud para detectar las necesidades del bebé ("este niño lindo se quiere dormir") en el momento justo, y crear el espacio necesario para investir la función del sueño, protegiendo al niño de la sobre-estimulación. El "pícaro sueño" anuncia un corte en la indiscriminación entre la madre y el bebé, en la medida en que éste se duerme.

Arrorró mi niño, arrorró mi sol
arrorró pedazo de mi corazón.
Este niño lindo se quiere dormir
y el pícaro sueño no quiere venir.
Duérmase mi niño, duérmase mi sol
duérmase pedazo de mi corazón.

La conocida canción de cuna Santa Ana, sobre la misma tonada que el arrorró, nos remite a la abuela universal católica.

Señora Santa Ana, señora Santa Ana,
¿por qué llora el niño?
Por una manzana,
que se le ha perdido.
Vaya Ud. a mi casa,
yo le daré dos,
una para el niño
y otra para vos.

En el vínculo con su hijo, y por la falta de una función decodificadora, la madre recurre a su propia madre (Santa Ana, madre de la Virgen María) para que la ayude a entender el llanto

del niño, para saber qué le ocurre. Santa Ana responde que es un llanto de hambre y de dolor por la pérdida, para lo cual ofrece dos soluciones diferentes: los discrimina ("una para el niño y otra para vos") al mismo tiempo que plantea una regresión ("vaya Ud. a mi casa") útil para que la madre pueda recibir la manzana -casa-pecho de su propia madre, que le permitirá a su vez investir su propia función materna y develar el sentido del pedido de su hijo.

Desde el punto de vista de las organizaciones psicosomáticas estaríamos en una canción en donde se presentaría un nivel de integración de distintas funciones: el dormir, el comer, las pérdidas, etcétera, a diferencia del arrorró donde solamente está en juego la función del dormir.

De la tradición judía folclórica de la Europa Oriental del siglo XIX, nos llega una popular canción de cuna: "Pasas de uva con almendras" (en Ydisch, "Rozhinkes mit Mandlen").

Debajo de la cunita de la pequeña Sarita
se encuentra un cabrito blanco y puro.
El cabrito viajó a negociar,
pasas de uva y almendras.
¿Cuál es la mejor mercadería?
La pareja de novios va a estudiar la Torah.
Debajo de la cunita de la niñita
se encuentra un cabrito blanco y puro.
El cabrito viajó a negociar
pasas de uva y almendras.

En esta canción se refleja la realidad judía de la Europa Oriental, especialmente Polonia y Rusia. A través de la canción la madre introduce al bebé en la realidad cotidiana.

El mensaje de esta canción une elementos de comunicación primaria (el cabrito capaz de dar leche), intercambios que permiten la inserción en la vida cotidiana, deseos de prosperidad futura, que se logran a medida que se producen sucesivas separaciones (irse a negociar pasas de uva y almendras) y el mantenimiento de los valores religiosos tradicionales ("estudiar la Torah").

Se nota, asimismo, que la madre transmite sus ideales culturales expresados a través del deseo, en este caso, de que su hijo logre ser "un buen negociante de pasas de uva y almendras" y que obtenga la "mejor mercadería".

Esta canción de cuna, a diferencia de las que vimos anteriormente, que se limitaban a las funciones corporales y a su

investimento libidinal, transmite muy precozmente al bebé los ideales maternos socioculturales de una época.

Consideraciones metodológicas

Para abordar el estudio del valor de la canción de cuna recorrimos dos caminos:

* Campo de la experiencia subjetiva: la reconstrucción grupal del bebé inferido que cada uno de los miembros del grupo porta en su interior, donde nos preguntábamos acerca del valor de la canción de cuna en cada uno de nosotros, apelando a nuestras propias experiencias infantiles para "entrar en contacto", enlazarnos con el mundo del bebé.

* Campo de la investigación empírica: a través de distintas videofilmaciones de entrevistas de situaciones de relación madre-bebé, en las que participaban dos o tres miembros del grupo, para observar la naturaleza de la relación entre ambos. Sobre la base de lo observado en las filmaciones y a vía experimental se confeccionaron fichas de evaluación psicosomática, a los efectos de aplicar criterios uniformes, fundamentalmente dirigidos a investigar:

- Tono vital de la madre
- Calidad de la relación de objeto: plenitud, elasticidad y estabilidad
- Niveles de estimulación
- Ritmos, la reactividad y estilo de las descargas
- Canales sensoriales privilegiados
- Expresión verbal y contenido del lenguaje
- Tipo de pensamiento
- Cualidad del relato fantasmático, etcétera
- Personalidad de la madre: formaciones, ideales, ansiedades, depresiones, etcétera

Descripción del contexto

Se trata de niños que se encuentran hospitalizados por situaciones de desorganización psicosomática. Los casos escogidos están entre los tres y seis meses de edad y todos presentaron cuadros de diarrea de segundo grado, con deshidratación y acidosis.

Se trata de niños provenientes de familias que pertenecen a un medio sociocultural deficitario: sus necesidades básicas no

están cubiertas, muchos han emigrado del interior a la ciudad, las parejas parentales son irregulares y carenciadas, madres adolescentes, madres solas, proles numerosas, embarazos no controlados, falta de seguimiento pediátrico.

Los pacientes llegan a la situación de internación seriamente enfermos. Son sometidos a variadas maniobras que los sobreestimulan. Están internados en salas colectivas con la constante presencia de la madre.

Para la selección de pacientes intentábamos elegir aquellos pacientes que, a pesar de estar internados, tenían una evolución favorable que hacía predecir un buen pronóstico médico. Descartábamos aquellos pacientes que habían nacido prematuros o tenían enfermedades congénitas o malformaciones.

Trabajaríamos con la fase primaria (período neonatal, 1er. trimestre, 2do. trimestre), donde las defensas psicosomáticas están aseguradas por la función maternal y la interacción oficia como el regulador del equilibrio psicosomático.

Organización psicosomática

Son las características constitutivas del bebé, el mosaico primario, los ritmos, la reactividad y el estilo de las descargas, según Pierre Marty, lo que en primer lugar va a entrar en resonancia con las particularidades paternas y maternas en su singularidad. La interacción entre el bebé, la madre y el padre es tal, que cuando el bebé presenta una sintomatología psicosomática precoz se reactivan en los padres viejas problemáticas, determinadas también por las características propias del bebé.

Entendemos que la organización psicosomática es un modelo para la comprensión de las distintas fijaciones, que gráficamente se ilustra como el mosaico primario desde donde se erige un formato piramidal que abarca desde los niveles somáticos más arcaicos hasta las formas más elaboradas del desarrollo mental y que llevará a constituir la cadena evolutiva central, las cadenas laterales y las cadenas paralelas de la organización psicosomática.

Para que se establezcan fijaciones somatofuncionales es necesario un cierto nivel de estimulación que incentive la zona. La disminución muy marcada de las excitaciones interiores y exteriores actúa como una especie de asepsia que no deja lugar a los "traumatismos" que son necesarios para producir fijaciones.

Las funciones somáticas en el desarrollo pueden ser

incentivadas de dos maneras: estimulando una función somática en sus aspectos de automatización y repetición permanente o estimulando una función en la realización de un programa que tiene que cumplir esa misma función somática integrada a otras funciones y a otras relaciones.

Es a través de la función materna que se podrán fijar los funcionamientos automáticos que permitirán, en la medida en que queden adecuadamente fijados, su integración al funcionamiento yoico y a la integración de otros aspectos corporales del yo. La función materna ayuda al establecimiento de esas fijaciones en la medida en que se invisten numerosas funciones, orificios, etcétera.

Cuando bajo la influencia de traumatismos pasados o actuales, esos elementos diversos de un nivel evolutivo dado, no se encuentran en su lugar en el momento querido, fracasa la formación de la nueva organización funcional.

Casos clínicos

Fernando: La madre que inventa canciones

Ni bien la madre y su bebé entran a la entrevista, Fernando se pone a llorar frente a la presencia de los entrevistadores. Su llanto estimula en la madre la búsqueda de un sentido para así calmar la desorganización del bebé. De inmediato toma la iniciativa y pone en movimiento sus habilidades maternas; trata de interrogarse frente al llanto estridente del bebé; va buscando distintas alternativas en pocos segundos: se para, le alcanza un juguete, le alcanza el chupete, hace movimientos repetitivos con una pierna, comienza a hamacarlo, palmoteándolo con una mano y dice: "Está asustado".

Nuestra observación coincide con lo planteado por Díaz Roselló *et al*: "La madre, merced a su identificación con el bebé, a través de sus diferentes actividades rítmicas (palmoteo, estimulaciones táctiles, movimientos corporales), entra en el ritmo desorganizado de su hijo y lo saca, organizándolo". La madre de Fernando lo estrecha fuertemente contra su cuerpo, como introduciendo al bebé en su propio ritmo y balance, logrando de esta forma eliminar el displacer y el llanto; invade el sensorio del bebé con estímulos que atraen su atención y ofician a modo de estímulo guía.

La entonación de la voz de la madre tiene un cierto tono musical, una cadencia que va dejando como silencios que esperan una respuesta de Fernando. Es así que ésta no solamente lo

envuelve con sus movimientos, con su mirada, sino también a través del tono de voz y los silencios.

La madre nos relata lo que sucede a la hora de dormir: "Él está acostumbrado a que yo le ponga el brazo (como almohada) y a dormirse conmigo; es de lo más mimoso". Mientras la madre habla el bebé le responde con ciertos balbuceos. Nos cuenta que el bebé tiene trastornos de sueño, pero lo hace con gran complacencia, como si eso no despertara en ella incomodidad. Se sienta nuevamente en la silla y el bebé empieza a lloriquear. La madre se para nuevamente, lo mece en brazos y comienza a cantarle el arrorró.

Rosine Debray plantea que "El sueño del niño y sus perturbaciones permiten captar en vivo un aspecto esencial de las necesidades afectivas del lactante, que se hallan repartidas equilibradamente entre los dos polos de la investidura, por una parte, repliegue sobre sí mismo (investidura narcisista) y por otra parte, ligazón a la madre (investidura objetal)".

Mientras su madre va cantando, Fernando le responde con ronroneos (producto de un pasaje del aire por las cuerdas vocales fláccidas); se miran mutuamente, están como hipnotizados -y el grupo también-. Ella le dice: "Sí, mi amor. Yo canto el arrorró pero también invento".

La voz materna es una expresión de los afectos que están en juego en la interacción madre-bebé; la voz de la madre, su cadencia y tono, constituyen otra vía de encuentro plena de significaciones. Según lo expresa García Lorca, la madre no quiere ser fascinadora de serpientes, aunque en el fondo emplea la misma técnica; tiene necesidad de la palabra para mantener al niño pendiente de sus labios.

La madre introduce la palabra y la poesía a su bebé que, si bien no habla ni comprende, *goza igual de la rima y del ritmo.* Le canta para que concilie el sueño, para que logre una adecuada separación, para su buen dormir, pero a su vez le manifiesta su presencia con su voz, tranquilizándolo y dándole seguridad. Es una acción socializadora.

En los estudios realizados por Díaz Roselló y otros se identificaron diferentes tipos de comportamientos verbales maternos, tales como la voz aniñada, el eco y la regresión de enlace. En este último caso los signos y las señales que el recién nacido emite y la madre capta intuitivamente pertenecen a lo cenestésico (equilibrio, tensión muscular, postura, temperatura, vibración, contacto cutáneo y corporal, ritmo, tiempo, duración, etcétera y probablemente otras que pasan desapercibidas para el adulto).

La canción de cuna podría tener una función de "envoltura" cuando se muestra dentro de un conjunto de estímulos concordantes, armónicos y también podría llegar a tener un sentido de "discriminación" cuando se canta de tal manera que la voz se incluye como un estímulo ajeno al bebé que lo diferencia de su madre.

En la canción de cuna que ella introduce evidentemente está la presencia de algo vincular, íntimo, entre ella y el bebé, donde hay un "invento". Cuando introduce el "pícaro sueño", la picardía está presente también por el modo en que ella nos relata lo que sucede entre ella y su hijo a la hora de dormir.

Al terminar la canción el bebé se canta a sí mismo; tiene su propia envoltura musical integrada a momentos placenteros en el vínculo con su madre. El bebé se calma, la mira, sonríe y luego se duerme. Fernando llama la atención por su gran excitabilidad, su angustia frente a la visión de otros que no sean su madre y su intensa necesidad de contacto proximal con ella. Estas características podrían relacionarse con la situación traumática de enfermedad e internación y con una modalidad previa en el vínculo madre-hijo donde aparece una dificultad para separarse, expresada en la imposibilidad del niño de permanecer o dormirse solo, de día o de noche. Esto se enlaza con elementos significativos en la historia de la madre, separaciones precoces, migración sola del campo a la ciudad en la adolescencia.

Cuando se refiere a estas situaciones de pérdida y angustia, así como a la enfermedad e internación de su hijo muestra una dificultad en la expresión verbal de los afectos, en el contacto con su mundo interno fantasmático utilizando un pensamiento concreto. Cuando describe la enfermedad de su bebé nos habla en primera persona: "Estuve internada 6 días".

Jéssica: Una canción de cuna para la mamá

Nos encontramos con una joven madre de 19 años que sostiene adecuadamente a su beba de 4 meses. Se muestra reticente a ser entrevistada, aunque más adelante la situación se revierte y establece un estrecho contacto con los entrevistadores, aún cuando persiste un sentimiento de vergüenza al referirse específicamente a la canción de cuna.

Al comienzo de la entrevista la madre se muestra muy ansiosa, luego disminuye la ansiedad pero reaparece cuando relata la muerte de su madre.

Observamos que es capaz de percibir los sentimientos de la nena, diferenciarlos de lo corporal: "Estaba como triste, recién hoy tiene sonrisa; en la casa me miraba y me miraba, pero nada cuando está mal. Ella no es así; en casa me habla, me mira, me conversa".

La madre responde a las necesidades de la beba; cuando la duerme la hamaca, la mira, la pone muy cerca de su cuerpo para que se calme, le palmea la cola, se balancea. Intervienen canales visuales, táctiles y cenestésicos. Esta armonía se rompe cuando comienza a relatar la muerte de su madre.

Allí el balanceo, el contacto físico, la mirada, los mimos y besos están presentes más en relación con los requerimientos propios de la madre; se aproxima a la hija apretándola contra sí; la besa con avidez; la hamaca más intensamente a pesar de que la beba está dormida; la aprisiona como si intentara recuperar a través de ella algo del vínculo con su objeto materno perdido. Su respuesta no es totalmente inadecuada pero está interferida por elementos depresivos, duelos no elaborados. Por otra parte, es ella quien establece los ritmos de alimentación y sueño de la beba: la despierta para darle de comer, etcétera. ¿Manejo obsesivo para ocultar depresión?

Tal como vamos observando, la organización psicosomática de esta madre se ve afectada por los duelos no elaborados y esto determina también que la calidad de la relación de objeto tenga momentos de plenitud y otros de desconexión, en donde ella está invadida por su relación con sus objetos internos.

La situación de internación es un acontecimiento que es vivido en este caso como traumático ("la doctora me dijo que estaba gravísimo") y que llevó a la madre a un nivel de regresión donde predominan las defensas de tipo paranoide. A nivel somático hay distintas descargas que se manifiestan en un particular balanceo y movimientos bruscos y rítmicos con sus piernas, que ofician como un intento de regulación del equilibrio psicosomático.

A nivel mental, interrogamos las posibilidades fantasmáticas de la madre -elemento clave para la evaluación del preconsciente- investigando en qué forma se preparó la llegada del hijo, cómo se eligió su nombre, qué fantasías generó el embarazo, que expectativas se originaron.

La madre de Jéssica quedó embarazada tomando pastillas. No se controló. No anotó a la niña en el registro civil. Le es difícil hablar de este embarazo y del parto. Frente a cualquier pregunta sobre Jéssica responde refiriéndose a su primer hijo. La madre tiene una lista de nombres y elige -"rapidito, rapidito- Jéssica

Alejandra; pero "mi marido quería ponerle Fernanda Andrea, que es el femenino del nombre del varón".

Existe la fantasía de haber tenido mellizos: con diferencia de un año, los dos hijos se enfermaron de lo mismo en el mismo mes, hospitalizados en la misma sala, nacieron en igual día y mes, "parecen mellizos". Nos preguntamos, ¿habrá suficiente espacio mental para esta beba?

Hay un prototipo de niño que duerme, come y sonríe que la hace sentir buena madre. Cuando se persigue, recurre a esta imagen tranquilizadora que se acompaña de representaciones de buena madre, buena esposa. Esto se vincula con lo que más adelante se observa con relación a la canción de cuna, donde estas imágenes compensan sus sentimientos de dolor frente a la pérdida de su propia madre.

Hay un encuentro con la beba en la canción de cuna; la estimula; es punto de encuentro entre ambas, pero no la duerme; la beba se ríe cuando la madre le canta. La madre dice "Le canto lo que le cantaba al varón; ella no es como el varón, yo le canto y se ríe; tengo que hamacarla y golpearle la colita".

Luego la madre le canta a Jéssica la canción completa de Santa Ana. Esto de alguna manera confirma lo que ya hemos visto, la necesidad de esta mujer de recurrir a su propia madre interna, retrayéndose del vínculo con su beba.

La madre nos dice: "La doctora me dijo que yo al golpearla así, al ponerla así, es como sentir los latidos del corazón. Le canto la Señora Santa Ana y el Arrorró mi niño".

Dice que le canta desde los 2 meses estas canciones, que las aprendió de su abuela, de cómo la madre le cantaba a un hermanito más chico y de un libro de tercer año de escuela.

La canción de cuna en este contexto no cumple la función de calmar a la beba sino que es un canto para la propia madre. Habla de la muerte de la madre, se deprime. Llora, pone a la beba contra su pecho, más que para calmarla para calmarse ella, como si fuera ella la que necesita ser abrazada, besada y acunada.

Roque, Roque y Roxana: La familia arrorró

A la entrevista madre-bebé concurre una pareja adolescente con su bebé de 6 meses. Se muestran muy unidos los tres; la mirada del bebé, que está en el regazo de su madre, se dirige alternativamente a uno y a otro de los padres, así como a los entrevistadores.

El embarazo de Roque fue el punto de partida de la constitu-

ción de esta pareja, que tuvo que emigrar del interior ("solos y con dos bolsos") a buscar trabajo. Para Roque y Roxana volverse padres reavivó situaciones antiguas con relación a sus propios padres. Volverse madre o padre es tomar su lugar en la cadena de generaciones. El niño, que lleva el nombre de su padre, de su tío y de su abuelo, es reconocido inmediatamente después del parto.

Roxana no le canta a su hijo, no entiende lo que significa "canción de cuna", aunque sí la reconoce cuando se menciona concretamente el arrorró. Si bien nos dice que no le canta, envuelve a su bebé con sus brazos, miradas y gestos, acunándolo suavemente.

A lo largo de la entrevista tuvimos la impresión de que la madre, muy niña aún, proveniente de una familia numerosa y poco contenedora, no se siente aún capaz de cantar canciones de cuna sino más bien de escucharlas o recibirlas ella.

Esta madre tiene un vínculo afectuoso y tierno con su hijo, jerarquiza el jugueteo corporal, sobre todo con las manos, caricias en la cabeza, en el lóbulo de la oreja, golpeteos en el abdomen, expresando así su modalidad para vehiculizar el afecto. Roque experimenta con su madre una sensación simultánea de estímulos concordantes, facilitando de este modo el "acople" o "ensamble" entre dos sistemas de comunicación: el preverbal o corporal (proximal) y el verbal (distal). Esta madre utiliza la comunicación corporal más que otras formas más elaboradas o simbolizadas como el lenguaje o el canto, aunque no observamos el balanceo o movimiento rítmico que la mayoría de las madres realizan al acunar o cantar a su bebé.

En cuanto a otros intercambios vocales entre la madre y el bebé, ésta comenta que su hijo aún no dice mamá. En ese mismo instante, Roque emite una respuesta sonora, pero no con un sonido fonético, sino originado en estructuras corporales profundas, proveniente del pasaje de aire por los órganos de fonación.

La presencia del padre, que se muestra tierno, cariñoso, cuidadoso de los controles médicos y portavoz de la ley, compensa la pobreza del funcionamiento psíquico de Roxana (preconsciente con escasas representaciones y poca fluidez en el lenguaje).

Jonathan: La madre que no canta

Nos encontramos con una bonita mujer de 21 años, prostituta, llamativa y de grandes ojos, que no sabe, que no logra sostener a su bebé en forma adecuada. Su actitud es casi grotesca,

con una posición forzada de sus brazos. Por su parte el bebé llora incesantemente expresando su incomodidad, rechazando el contacto corporal con su madre: hay momentos en que ella intenta acercarse corporalmente y el bebé se aleja, apoyándose en sus talones.

En la medida en que Jonathan continúa llorando de manera desesperada y a sugerencia de los entrevistadores, la madre va a la sala y vuelve con una mamadera de leche -fría- que se la introduce de manera insistente e invasora, provocando el rechazo del bebé y aumentando su llanto.

La madre es incapaz de contener el desbordamiento del niño. No le brinda "la envoltura maternal" necesaria a través del sostenimiento" que le permita a su vez, "aliviar" el desborde del llanto. No logra calmarlo ni serenarlo y no decodifica sus necesidades.

Esta madre, afectada en su capacidad de *reverie* (Bion), no ofrecerá más que un sistema de paraexcitación insuficiente a la emoción expulsional desbordante de su bebé.

Sin embargo, hubo algo que logró modificar ligeramente esta situación: cuando la madre lo sostiene un poco alejado de su cuerpo y le hace dar saltitos rítmicos, al tiempo que lo golpetea con una mano rítmicamente, el bebe se calma. Observamos aquí que la actividad rítmica puede ser tan gratificante para el bebé como el acople del seno.

Pero esta madre que hace bailar rítmica y bruscamente a su bebé, que escucha en la sala a todo volumen su radiograbador, reconoce que a su bebé no le canta "para que no agarre mañas".

El baño sonoro es un elemento fundamental para introducir al lactante en su ambiente humano; sus cualidades de contenimiento, su armonía y su continuidad (o su caos, sus rupturas) evocan también el fusional intrauterino. Pero inauguran, simultáneamente, por los intercambios bilaterales que favorecen, la actividad relacional del niño con su ambiente y establecen las primicias del sí-mismo.

Lecourt plantea que el baño sonoro no basta, empero, para asegurar la elaboración de una envoltura músico-verbal. Para ello es necesario que la vivencia sonora se apuntale en las experiencias táctiles y visuales. Es entonces que se organizan los códigos musical y verbal que llevan a distinguir dentro de éste, por ejemplo, "el ambiente sonoro familiar". En ese sentido, la radio prendida en la sala, transmitiendo un tango, remite seguramente al baño sonoro familiar.

La complejidad de esta elaboración mental del vivenciar sonoro, por una parte, y la importancia de su investidura relacional,

por la otra, explican la posible fragilidad de esta organización psicosomática.

La falta de una envoltura sonora que lo proteja contra los estímulos (la madre de Jonathan ni le canta ni le habla), no es en este caso más que otra expresión de la mala calidad del vínculo madre-bebé. Los grandes ojos de la madre tampoco logran las funciones básicas de la mirada que promoverían la atención del bebé: no hay fascinación mutua, hay un permanente desencuentro de miradas y actitudes. Su expresión facial no invita al vínculo.

Consideraciones finales

La canción de cuna no puede ser vista por sí sola sino inscripta en todo el vínculo madre-bebé. A nuestro parecer, frente a situaciones de morbilidad del hijo, frente a acontecimientos traumáticos, como es una internación, se genera en la madre ansiedad y una preocupación por lo corporal del hijo, que se manifiesta a nivel del lenguaje o en la manipulación corporal del bebé. Esta manipulación corporal estaría destinada a lograr, a través del cuerpo, una contención de la organización psicosomática.

Pensamos que la integración combinada del sonido y del silencio, realizada por los códigos verbal y musical, puede constituir una protección adecuada, una envoltura sonora musical verbal que puede ser eficaz.

El valor de la canción de cuna varía a través de los distintos casos observados. No siempre adquirió el sentido de un espacio vincular entre la madre y el bebe, ya que a veces era una actividad claramente intrapsíquica con la cual la madre se relacionaba con sus objetos internos (Jéssica), en tanto en el caso de Fernando aparecía como una actividad vincular.

La canción de cuna, la voz y el tono en que era cantada, podía cumplir una función de envoltura junto con otros elementos de la relación madre-bebé.

Los distintos casos clínicos nos hicieron pensar en los distintos aspectos de la canción de cuna. Uno de ellos tiene que ver con el ritmo, que permite acompasar lo verbal con lo corporal. Otro se refiere a las palabras y al significado de las mismas. Otro aspecto se refiere más específicamente a las funciones de la canción, si actúa como envoltura o si actúa discriminando la voz de la madre y separándola de los contactos corporales.

Asimismo, es importante observar quién es el destinatario de la canción de cuna, si la madre canta a su bebé o si se canta a sí misma para recuperar un vínculo con su propia madre.

En cuanto al contenido temático, hemos observado que algunas canciones son muy sencillas y que preparan, anteceden las funciones del sueño, como el arrorró, en tanto otras, como Señora Santa Ana, establecen la integración de distintas funciones como comer y dormir. La elección de la temática de la canción de cuna pasa por la historia personal de la madre.

Por todo lo que antecede, podemos inferir que la canción de cuna puede, por el modo de ser cantada, estar unida al fascículo central de la organización psíquica como algo que la madre entrega y está suficientemente mentalizado, pero puede haber situaciones en las que las madres canten a sus hijos como sonido de descarga sonora no adecuadamente ligada al fascículo central y, por tanto, vinculada más bien a las cadenas laterales de la organización psicosomática.

Cuando no existe la canción de cuna vemos que hay, como en el caso de Jonathan, un baño sonoro familiar que no cumple ninguna función reguladora de la excitación.

Lo que importa es ver de qué manera la canción de cuna se inscribe en la elaboración psíquica, de tal manera que permita una verdadera reanimación del aparato mental, tanto del padre como de la madre o del bebé.

Anzieu, D. K.; Anzieu, J.; Doron, E.; Enríquez, A.; Guillaumin, J.; Hoouzel, A.; Lecourt, T.; Missenard, M.; Nathan, *Las envolturas psíquicas*, Editorial Amorrortu, Barcelona, 1990.

Berenstein, I., *Psicoanalizar a una familia*, Editorial Paidós, Psicología Profunda, 1990.

Bollas, CH.: "Le langage secret de la mere et de l'enfant". *Du Secret-Novelle Revue d'Psychoanalize* N° 14, Editorial Gallimard, París, 1976.

Debray, R., *Bebe- meres en revolte*, Editorial Paidós, Le centurion, 1987.

Días Roselló, J. L.; Guerra, V.; Rodríguez Rega, C.; Strauch, M.; Bernardi, R., *La madre y su bebé: primeras interacciones*, Editorial Roca Viva, Montevideo, 1991.

Langer, S., *Nuestra clave de la filosofía*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1958.

Marty, P., *L'ordre Psychosomatique*, Colection Science de l'homme, Editorial Payot, París, 1985.

Pichon Rivière, A. A. de y L.G. De Alvarez De Toledo, "La música y los instrumentos musicales", *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, julio-setiembre, Buenos Aires, 1955.

Racker, E., Aportaciones al psicoanálisis de la música, *Revista de Psicoanálisis,* tomo IX, N° 1, enero-febrero-marzo de 1952.

Stern, D., *The interpersonal world of the infant*, Basic Books, 1985.

RITMOS Y SINCRONÍAS EN LA RELACIÓN TEMPRANA MADRE-HIJO*

Ricardo Bernardi
José L. Díaz Rosselló
Fanny Schkolnik

"Entonces placer y displacer no pueden ser referidos al aumento o a la disminución de una cantidad, que llamamos 'tensión de estímulo'; si bien es evidente que tienen mucho que ver con este factor, parecieran no depender de este factor cuantitativo, sino de un carácter de él, que sólo podemos calificar de cualitativo. Estaríamos mucho más adelantados en la psicología si supiésemos indicar este carácter cualitativo. Quizá sea el RITMO, el ciclo temporal de las alteraciones, subidas y caídas de la cantidad de estímulo; no lo sabemos."

S. Freud

Introducción

Este trabajo pretende dejar planteadas algunas interrogantes y líneas de investigación que han surgido en el encuentro de dos psicoanalistas de adultos y un perinatólogo, que trabaja en el campo de la investigación de la relación temprana madre-hijo. La riqueza de una aproximación multidisciplinaria nos ha evocado lo que dice Freud en los "Tres Ensayos":[1] "La observación de niños tiene la desventaja de elaborar objetos que fácilmente originan malentendidos y el psicoanalista es dificultado por el hecho de que sólo mediante grandes rodeos puede alcanzar sus objetivos y sus conclusiones; los dos métodos conjugados alcanzan un grado suficiente de certeza cognoscitiva".

* Este trabajo -publicado en la *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* Nº 61, editada por la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, Montevideo-, fue incluido en este libro por ser el precedente en Uruguay del abordaje de ritmos y sincronías, conceptos retomados en los juegos de amor y magia entre la madre y su bebé.

Las observaciones de microanálisis comportamental que vamos a describir nos hacen pensar en modalidades precoces de la sexualidad infantil, caracterizada por fenómenos como el de las sincronías, que hunden sus raíces en lo corporal y que se presentan en continuidad con otros que reencontramos y descubrimos a través del análisis de niños y adultos. Las observaciones de la relación madre-hijo en etapas precoces aportan elementos valiosos para la clínica y la conceptualización teórica de la sexualidad y el narcisismo.

Freud dejó abierto un camino en "El problema económico del masoquismo",[2] al vincular el placer con el ritmo, en el fragmento que citamos al comienzo. Sin dejar de lado el factor cuantitativo, en relación con el placer-displacer, propone pensar en algo cualitativo que tendría que ver con el ritmo y que nosotros creemos que constituye un importante anticipo a lo que se desprende de las observaciones de la relación precoz madre-hijo. De la alternancia de tensiones y distensiones surge una determinada cualidad. Con la idea de sincronías, intentamos avanzar por este camino: el placer estaría dado por un encuentro de ritmos. Los ritmos se imbrican en una interacción recíproca, mutua, en que madre e hijo quedan "engranados".

Observaciones de la relación madre-hijo en el período pre-verbal

Las tres observaciones que describiremos corresponden a lactantes cuyas edades son de tres meses y medio, seis semanas y tres días, respectivamente. No queremos decir que el psiquismo del niño sea el mismo en los distintos momentos, pero sí se puede afirmar que el fenómeno estudiado se encuentra con características similares a medida que retrocedemos en el tiempo, lo que probablemente haría pensar que se trata de una estructura originaria, de base, del desarrollo humano.

Diversos autores han estudiado la relación madre-hijo mediante la observación de situaciones naturales o en condiciones experimentales estandarizadas. Hemos seleccionado algunas que nos han parecido muy significativas.

El microanálisis de los comportamientos de la madre y su hijo mediante el estudio de las imágenes sucesivas en filmes o grabaciones de televisión, han permitido llegar al conocimiento de la dinámica y la estructura temporal de dicha relación.

Stern[3] describe determinadas características en las relaciones de aproximación y separación entre un lactante de tres me-

ses y medio y su madre. Hay momentos de sincronía en que madre e hijo coinciden en su comportamiento, con un desfasaje de apenas 1/24 de segundo, e incluso se registran episodios cortos de sincronía total. De una u otra forma, no se trata de un fenómeno de estímulo-respuesta, pues ocurren en fracciones de tiempo más breves que lo que requerirían las reacciones de este tipo. En los intervalos entre estos episodios de sincronía, los movimientos son iniciados por uno y el otro le responde. Como sugiere Stern, se trata de una verdadera danza. Algunos pasos y vueltas son señalados por uno u otro de los integrantes de la pareja y, entre medio, por períodos cortos de tiempo ambos conocen el programa muy bien, lo que les permite moverse en forma sincrónica. El estrecho vínculo que une a la madre con el niño permite que ambos conozcan el ritmo, tiempo y secuencia de los movimientos del otro. Hay un elemento organizador, en el comportamiento de ambos, con sus expectativas. Por un lado cado uno señala sus expectativas y, por otro, responde a las expectativas del otro. Cuando esto falla, surge la insatisfacción. Stern describe una observación de mellizos con su madre y comprobó que uno de los niños presentaba desincronización en la relación con la madre. No había respuesta mutua a las iniciativas del otro de comenzar o terminar la "danza", que se prolongaba y parecía ser más insatisfactoria. Hacia este niño, la madre tenía sentimientos ambivalentes.

Brazelton[4] televisó la relación de una madre con su hijo de 6 semanas. Una cámara de TV registraba las expresiones del rostro de la madre y otra las expresiones corporales y faciales del niño, encontrándose ambos frente a frente. Las imágenes registradas en las dos cámaras eran compuestas en la misma pantalla de televisión para permitir al observador el análisis de la grabación de ambas imágenes en forma simultánea.

Estas observaciones demostraron, en particular en los encuentros de juego cara a cara, períodos de sincronía en los que se destaca la participación corporal total de ambos y la estructura cíclica de los movimientos que se repiten y -por momentos- culminan en un pico coincidente de máxima tensión placentera.

"Cuando el niño le sonríe, la madre levanta su mirada, su rostro se ilumina, toma las piernas del bebé y las sacude suavemente con rapidez, su tono de voz se hace más agudo. Luego de cinco segundos el niño disminuye su sonrisa y su mirada se aleja... La madre disminuye su tensión pero se revigoriza con cada una de las señales que le envía su hijo. Le acaricia las piernas, le sonríe y le habla cada vez más hasta llegar a un pico final."

Esta es parte de la descripción que hace Brazelton de una de sus observaciones. Como vemos, son verdaderas secuencias de interacción cara a cara, tanto en la esfera de la atención como en la afectiva. El diagrama del flujo de fases sucesivas de interacción muestra la aparición cíclica de comportamientos. El niño está por momentos atento y por momentos desinteresado. La afectividad de la madre regulará los ciclos de atención y afectividad del niño y viceversa. La madre queda "engranada" en las demostraciones de afecto de su hijo. Sus conductas parecen aumentar su intensidad y frecuencia en la medida que el niño responde con todo su cuerpo erecto ("build up") y disminuyen cuando el niño aleja su mirada. Ambos sintonizan sus ritmos de atención y afectividad.

Cuando el niño fracasa en sus intentos de atraer la afectividad de la madre, se entrega a actividades autoplacenteras. El bloqueo de esta situación de interacción rítmica en una situación experimental donde la madre, intencionalmente, mantenía la mirada fija e inexpresiva, perturbó al niño, que luego de intentar infructuosamente reiniciar la interacción la abandonó deprimido.

La madre es para el niño parte de un sistema de retroalimentación de sus propias acciones y su búsqueda apunta a la sincronía afectiva con ella. Como lo destaca Brazelton, las sucesivas fases de la interacción entre la madre y el niño pueden ser iniciadas por uno u otro y en los momentos de mayor sincronía "ambos quedan engranados, bailando la misma tonada".

La observación de madres amamantando durante los primeros días de vida del bebé permite describir una dinámica de características similares. De la observación hecha por uno de nosotros, mediante la televisación y posterior microanálisis de las imágenes grabadas de 30 madres primíparas durante una mamada en el tercer día de vida, se pudo constatar -en algunas madres- un ritmo de hamacado de su hijo que coincidía con el de la succión del recién nacido. De modo que la succión del recién nacido parece ritmar los movimientos de hamacado que hace su madre mientras lo amamanta.

Las conductas de la madre y el niño durante la mamada muestran también que no se trata exclusivamente de una relación nutricional. El recién nacido presenta, al inicio de la mamada, una succión que se inicia vigorosamente y le permite deglutir, en los tres primeros minutos, casi setenta por ciento del total de lo que va a ingerir. A los seis minutos ya ha ingerido casi cien por ciento. De manera que esta succión se transforma progresiva-

mente en una succión no nutritiva, con pausas más prolongadas entre cada succión. La succión placentera no nutritiva se daría entonces desde los primeros momentos, en continuidad inmediata con la nutritiva.

Al comienzo de la mamada, la madre presenta un comportamiento característico, con movimientos de estimulación del niño, cambios de orientación de la mirada y verbalizaciones breves y frecuentes, como el patrón de la succión del recién nacido. Cuando el niño modifica el patrón de succión la madre también disminuye el ritmo de sus actividades. Existe una sincronización de ritmos en el curso de la mamada, adecuándose el ritmo de las acciones de la madre al de la succión. Ambos pasan de un estado de tensión a uno de placer, saciedad y distensión.

Reflexiones e interrogantes

Las sincronías descritas nos han hecho pensar que durante los primeros meses de vida del niño, madre e hijo buscan hacer coincidir sus ritmos mediante miradas, vocalizaciones y movimientos. De este modo alcanzan una situación de acoplamiento que es placentera para ambos. En el marco del pensamiento freudiano podemos afirmar que el placer de esta situación es de naturaleza sexual, y se da en una relación con el objeto caracterizada por la sincronía, que correspondería a un vínculo narcisista. Si recordamos que la identificación es a la vez la forma más primitiva de enlace con el objeto (con esto nos referimos particularmente a la identificación primaria), y que en este vínculo precoz del niño con la madre el amor al objeto se expresa como una necesidad de coincidencia, aparece con bastante claridad la naturaleza narcisista de este placer sexual. Modo de relación que podemos considerar como prototipo del vínculo narcisista: ser a la vez uno y dos. Dos que por momentos viven la ilusión de ser uno. Para el niño, corresponde a lo que Freud llamó: "yo placer purificado": el yo acoge en su interior los objetos en la medida en que le son fuente de placer. Algo similar está en juego del lado de la madre, aunque la situación es en conjunto más compleja.

El concepto de sincronía que se desprende de estas observaciones parece ir más allá de la coincidencia en las conductas de la madre y del niño, apuntando, con la idea de las "danzas", a fenómenos del orden de lo complementario o recíproco. En los momentos en que uno es pasivo y el otro activo, el placer estaría dado por la complementariedad. Alternativamente uno u otro juega el rol activo. Ambos desempeñan un papel determinante,

aunque el de la madre pueda resultar más manifiesto. A veces la acción parece iniciada o comandada por uno y a veces por otro. En ambos casos se puede plantear lo que Freud señala en "Pulsiones y sus destinos": "El yo sujeto es pasivo para los estímulos exteriores y activo por sus pulsiones propias". Madre e hijo son activos y pasivos alternadamente. Si bien los conflictos de la madre son preexistentes, probablemente las peculiaridades de la actividad del niño influyan en la determinación de los conflictos de ella que entrarán en juego y en la manera en que los mismos gravitarán en la relación de ambos.

Nos hemos preguntado por la relación de las sincronías con los fenómenos especulares descritos en psicoanálisis desde diferentes perspectivas teóricas (Lacan, Elkisch, Winnicott, Kohut). Una posible respuesta radicaría en que los fenómenos especulares serían estrictamente aquellos en que se da la coincidencia en un pico de miradas o vocalizaciones mutuas. En cambio, las "danzas" corresponderían al orden de lo complementario. En la clínica de adultos con personalidad narcisista, encontramos lo que serían propiamente fenómenos especulares, que se ponen de manifiesto como la búsqueda de una inmóvil correspondencia biunívoca en la transferencia, que sería expresión de una perturbación en las dinámicas relacionales. En las observaciones descritas, los fenómenos especulares en realidad están integrados dentro de la dinámica complementaria, que es la estructura de base de la relación. Durante la "danza" se dan los picos de miradas y vocalizaciones mutuas. O también, por momentos, se dan fenómenos imitativos: la madre que hace el gesto de búsqueda con los labios en el momento que el hijo se prende a su seno.

Otro elemento a tener en cuenta es lo que tiene que ver con la alternancia de encuentros y alejamientos entre el niño y la madre. Los picos de sincronías alternan con momentos de separación y alejamiento en rápida sucesión de unos y otros. Tal vez podríamos ver allí un anticipo del juego del fort-da. Sería un modelo primario de conducta que estaría en la base de las separaciones que tendrían que ir elaborando madre e hijo. Juegos de acercamientos y alejamientos para "aprender" a separarse, manteniéndose en alguna medida juntos.

También se desprende una conclusión en relación con la noción de anaclisis o apoyatura, que Freud plantea para las pulsiones sexuales con relación a las de conservación. Las sincronías complementarían esta afirmación aportando su reverso: al provocar una situación placentera en que ambos se

unen, aseguran que la madre cumpla las funciones de conservación del niño. Una clara evidencia de esto es que la perturbación de las sincronías, según se ha comprobado en distintas observaciones, se acompaña de pérdida de peso del niño, en ausencia de trastornos orgánicos detectables.

La succión placentera no nutritiva que prolonga la mamada, calma y da satisfacción a la madre, permitiéndole a su vez que dé sostén y satisfacción al niño. De este modo se constituye una situación mutuamente placentera, útil para el niño.

Pensamos que las sincronías constituyen modelos de vínculo objetal narcisista, vinculados a la identificación primaria, que juegan un importante papel en la estructuración de las representaciones de sí. También en la relación sexual madura persisten estas sincronías tanto en el sentido de las coincidencias como en el de la complemantariedad, pero sin el carácter compulsivo y permanente que adquiere en la patología. Podríamos decir que funcionan como pautas o modelos que luego serán resignificados por la sexualidad adulta. Las huellas de esta actividad sexual precoz jugarían un importante papel en las relaciones con los objetos.

En cuanto a la patología, ya se señaló este tipo de vínculo en la transferencia en otro trabajo de un paciente adulto con una perturbación narcisista del tipo descrito por Kohut. Cabría pensarlo para la psicosis, en que adquiere un carácter compulsivo, regresivo y amenazador, pero no es éste el objetivo de este trabajo.

En suma, consideramos que las sincronías constituyen una estructura de base evidente en la configuración del vínculo precoz madre-hijo, que tal vez funciona como matriz relacional en los vínculos adultos.

Resumen

Del trabajo en equipo entre dos psicoanalistas y un perinatólogo han surgido algunas sugerencias, interrogantes y líneas de investigación, tanto en lo que se refiere a las modalidades precoces de la sexualidad infantil y del narcisismo, como a sus repercusiones en la sexualidad adulta.

Las observaciones de microanálisis comportamental permiten ver en la relación precoz madre-hijo la importancia de las sincronías o interacciones, a través de movimientos, gestos, miradas y vocalizaciones. Se descarta que sean fenómenos estímulo-respuesta, pues ocurren en tiempos menores que los que ne-

cesitarían reacciones de este tipo. Stern señala que se trata de una verdadera danza, en la que uno u otro pueden iniciar el movimiento, alternando así en la estimulación mutua.

Las observaciones sobre los comienzos de la succión permiten suponer que la succión placentera ya está presente en el feto y que luego, en la primera mamada, aparece en continuidad inmediata con la succión nutritiva, reforzando la relación con la madre y "acompasando" sus movimientos.

Parece claro que la madre y el niño, haciendo coincidir sus ritmos, alcanzan una situación placentera para ambos. Pensamos que -a la luz del pensamiento freudiano- se puede decir que ese placer es de naturaleza sexual y narcisista. Sería el prototipo del vínculo narcisista: ser a la vez uno y dos. Este mismo tipo de vínculo podría asimilarse con el que se da en la transferencia de pacientes adultos con perturbaciones narcisistas.

Nos planteamos que probablemente estas sincronías constituyan modelos de vínculo que posteriormente serán resignificados y jugarán un importante papel en la sexualidad adulta.

En cuanto a la relación con los fenómenos especulares, creemos que si bien en las sincronías hay elementos que las acercan a estos fenómenos, la complementariedad que encontramos en las danzas, parece apuntar a un fenómeno más general y complejo.

Respecto de la noción de apoyatura y anaclisis, nos encontraríamos con algo que la complementa: la situación placentera que surge en la madre por las sincronías asegura que responda a las necesidades de autoconservación del niño.

La alternancia de encuentros y alejamientos entre el niño y la madre nos ha llevado a preguntarnos acerca del valor que podrían tener como anticipo del fort-da, en tanto modelo primario de conducta, que estaría en la base de separaciones que tienen que ir elaborando madre e hijo.

NOTAS

1. Freud, S. *Tres ensayos de teoría sexual*, Amorrortu Ed., Buenos Aires, 1978.
2. Freud, S. *El problema económico del masoquismo.*
3. Stern, D.N. Mother and infant at play: The dyadic interaction involving facial, vocal and gaze behaviours. En: M. Lewis & L. A. Rosenblum (eds.), *The effect of the infant on its caregiver*, 1974.
4. Brazelton, T. B., Tronick, E., Adamson, L., Als, H., Weise, S. Early mother infant reciprocity. En: *Parent-Infant Interaction.* Ciba Symposium Foundation 33, p. 137, 1975.
5. Díaz Rossello, J. L., Klaus, M. H., Breast Feeding: Behavioral and Pshysiological dynamics. Presented at the Meeting of the Medical Psychology Unit. Cambridge University, Feb., 1980.
6. Bernardi, R., La representación inconsciente de sí en los trastornos narcisistas.

LOS ORÍGENES DE LA CANCIÓN DE CUNA

Gabriela Nogueira

La referencia a "los orígenes" siempre nos remite a lo previo, a los antepasados, lo que conlleva una elaboración y una articulación con el presente. Encontramos diferentes autores con intereses distintos e investigaciones con su sello personal, a los cuales hacemos referencia en este trabajo, dado que nos resultan interesantes sus aportes y nos permiten pensar en la canción de cuna. De la misma manera en el vínculo madre-bebé, desde los orígenes del hombre, los trovadores, los colonizadores, como desde la historia de la música, en las investigaciones antropológicas, sociológicas y de ciencias específicas como la etología, la musicología (investigación sobre el cancionero español antiguo), en la mitología, en los ritos de pluviomagia, en las diferentes culturas con sus diferentes instrumentos. Todo esto nos remite a la vida y a la muerte del hombre, como extremos que se acercan, así como a las figuras de los dioses.

Nos detendremos a pensar el tema desde diferentes lugares, ya que sentimos que enriquece nuestra reflexión:

* desde el origen personal y familiar,
* desde la historia del hombre y de la música,
* desde el lenguaje y los simbolismos culturales,

Mirando desde la etimología...

Nana, etimológicamente[1] significa mujer casada, madre, abuela. Es también un canto con el que se arrulla a los niños. Es una verdadera "*nenia*" que existe en casi todos los pueblos de América Latina.

La palabra *nenia*[2] se refiere a la composición poética que se

hace a una persona después de muerta. Es también, canción para adormecer a los niños. *Neniar* etimológicamente significa arrullar a los niños, cantando monótonamente. En la mitología, *Nenia*, era la diosa de los funerales, honrada de un modo especial por los ancianos y a la cual sólo se la invocaba cuando los enfermos estaban en la agonía, a fin de que en la muerte descansaran en paz (*Requiescat In Pace*).

Así, etimológicamente ¿qué relación tendrían los cantos que se entonan en los dos extremos de la vida, en el nacimiento y en la muerte?

El musicólogo Rodrigo Caro, en sus *Días Geniales* dice: "Nenia o nina, niña, así entre los romanos como entre nosotros, es cantarcillo insuave y triste que las Plañideras o Preficas o Endechadoras decían a los difuntos; llamóse así a la similitud que tiene con las cadencias de los que lloran".[3]

Así podríamos destacar cómo la vida y la muerte están vinculadas, cómo una implica a la otra y también cómo surgen, a partir de ellas, asociaciones con elementos muy primitivos como el agua (quizás, como líquido amniótico en el primer medio de vida: vida intrauterina), como el llanto (de alegría y de tristeza) y con la lluvia, la que se puede apreciar a través de los primeros cantos y juegos de los niños.

Mirando desde el entorno personal y familiar...

Ya desde la vida fetal, escuchaba los ruidos de la madre, del cuerpo materno, su ritmo cardíaco, su voz... Eran como una unidad rítmica del diálogo intrauterino, que después del nacimiento serán continuados por la madre al hablar, cantar y acunar al bebé, vinculado a esa comunicación inicial armónicamente natural. El pequeño texto es apoyado en una melodía adecuada o sin letra alguna, ya que el sólo tarareo de la música, de compases y de silencios prolongados, junto al tenue balanceo de los brazos maternos o de la cuna, es suficiente para que el niño concilie, relajado, el sueño.

El ritual nocturno de ir a dormir está cargado de valores sociales y afectivos. Así como el comer implica mucho más que poner alimentos en el cuerpo, el "lograr" que un niño se duerma implica más que la necesidad fisiológica de dormir. En muchas culturas no occidentales, los niños duermen en contacto con el cuerpo de la madre hasta el destete, luego cerca de algún otro adulto de la familia, antes de compartir el lugar con coetáneos del mismo sexo. Por lo tanto, incluso durante la noche, el niño

está rodeado de una intimidad tranquilizadora expresada por la proximidad física de los familiares. Es necesario recordar que el destete es a menudo determinado por un nuevo embarazo, y así en algunas de estas culturas constituye un período penoso para el niño: "el alejamiento de la madre es muy brusco y va acompañado de castigos y amenazas a través de figuras pavorosas".[4]

En las sociedades occidentales, ir a dormir, para los niños, es una verdadera experiencia diaria de separación, necesaria para el buen funcionamiento del grupo familiar. Con los ritmos y exigencias de la vida actual esta separación es mediatizada por *rituales preparatorios* al sueño. Con estos rituales los padres dosifican oportunamente la proximidad física que es necesaria para ayudar a la separación. Dentro de la armonización recíproca entre la madre y el bebé, ésta logra en el momento de separarse, de "abandonarlo en el sueño", una proximidad mediatizada por una experiencia placentera como es la canción de cuna. La madre tiene conductas de "maternaje" para inducir al niño en el sueño, más allá de la sintonía que existe entre ambos. "La canción de cuna es como una danza esbozada, levísimo ritual, que toma cuerpo acompasado en el regazo de la madre. Aparentemente es monocorde pero presenta sorprendentes matizaciones, ricas variantes sobre el mismo tema: dormir al niño".[5]

Quizás podemos pensar como lo plantea Enrique Racker, que el sonido surge como una reacción defensiva frente a la angustia. Para que el grito se transforme en sonido, tiene que ser sometida la expresión salvaje a un orden o ley. Los niños son educados para reemplazar el grito por el ruego. El canto y el ruego estaban unidos en el principio de la historia humana, en el culto religioso, es decir al ruego y al rezo de los dioses. "El grito del nacimiento es el nacimiento del grito".[6] Este grito constituye algo así como una protesta contra la separación de la madre y el deseo de volver al vientre materno. Es la primera expresión del deseo de religarse con el objeto perdido. El sonido repite al mismo tiempo una renuncia y una satisfacción instintiva.

La música nace de las vivencias traumáticas de la separación del niño de la madre, y representa una tentativa de anular aquella separación. La madre desde su mundo sonoro, poniendo en juego su historia, la de su pareja y la de todo el grupo familiar, inicia al niño en un mundo musical. Crea, inventa música, atenta a las expresiones sonoras de su hijo y así, ambos "aprenden" a disfrutar del encuentro a través de la canción.

En relación al origen filosófico, Oscar Adler, citado por Racker, plantea que la música representa una tentativa de religarse al

espíritu cósmico, del que el hombre se ha separado, y de reunirse con el dios, es decir con los padres perdidos.

Mirando a través de los ritos y de los símbolos...

Marius Scheneider ha realizado un estudio sobre los cantos de lluvia que se vincularían con los ritos de pluviomagia. Los ritos nos conducirán hacia los mitos. Varios autores piensan que en un inicio existían los ritos y que luego estas canciones que hoy nos ocupan, se organizaron a partir de estos ritos y podrían ser pensadas como rogativas de inspiración cristiana. Es frecuente que estén dirigidos a la Virgen María o a determinados Santos. María aparece a menudo como Madre de las aguas o Virgen de la cueva, (la vieja, la bruja). "Desde tiempos inmemoriales el agua pasa por encerrar todos los gérmenes de la vida".[7] Según la mayoría de las tradiciones antiguas, se cree que la lluvia cae de los ojos de los dioses que lloran. El llanto de los dioses, o sea, el sacrificio divino produce el bienestar de los hombres.

Los ritos o cantos de lluvia simbolizan el casamiento del sol con las nubes de lluvia o la fusión del fuego (masculino) con el agua (femenina). Antropológicamente la unión de estos elementos se concibe como la boda de antepasados muertos, es decir, petrificados o encantados (encerrados en la piedra de lluvia). La fecundación produce un desencantamiento, constituye un acto doloroso verificado por el fuego. Este matrimonio es la unión feliz y dolorosa de dos seres que se atraen para entrar en una lucha mutua. La caverna oscura en la cual se celebran las bodas, recuerda creencias antiquísimas que consideran la cueva como reino de la muerte (o tumba) y como la fuente de la vida (o cuna). Según la topografía mística este lugar oscuro, en el cual murieron y se petrificaron los dioses -tótem-, corresponde simbólicamente a la luna nueva (que trae el cambio de tiempo) y a la época de la transición entre el invierno y la primavera (entre la muerte y la resurrección de la vida).

La repetición anual de esta boda celestial (fuego masculino y agua femenina) y de sus cantos, es indispensable para la producción del agua fecunda y de los nacimientos, pues hay que verificar un sacrificio con el fin de romper el cristal helado de la fuente y desencantar la cueva en la roca. La ideología de los cantos de lluvia entronca en los ritos funerarios, porque se consideraba a los muertos como los verdaderos portadores de la

fecundidad. "La cueva o la cuna de la cual sale el sonido creador es una tumba e igual como la espiga se eleva sobre la tumba de la semilla, así la vida crece desde el sacrificio".[8] El sacrificio intenta la fusión de los contrarios, la lluvia aparece negra en el cielo (nubes de lluvia) y clara al caer en la tierra. La producción de la lluvia se logra mediante la canción, es decir mediante la petrificación progresiva de los cantos de lluvia.

Theodoro Reick en sus estudios sobre los rituales y la función de la música plantea: En la Biblia se hace referencia a la invención de los instrumentos musicales más antiguos y se lo atribuye a un mortal llamado Yubal. Este nombre tiene la misma raíz que Jôbel, que significa cuerno del carnero o trompeta. O sea que el nombre del inventor se identifica con el instrumento. Los hebreos emplearon la música en la hechicería antes que en la religión. En el Génesis 4.21, se afirma que Adán dio a luz a Yubal y que él era "el padre de cuantos tocan la cítara y la flauta".[9] En la biblia se hace también referencia al sonido del shofar, el estruendo del cuerno que cumplía la función de aterrorizar al enemigo, que se oirá en la reyerta. El shofar es uno de los instrumentos de viento más antiguos. El animal totêmico, el carnero aparecería como el verdadero inventor de la música, el padre de los que hacen música. De este mdo la música está asociada al totemismo, haciendo referencia a la imitación de la voz del padre.

Mirando a través de la historia del hombre y de la historia de la música...

"La música nos acompaña en toda nuestra vida desde la cuna hasta la muerte, y desde miles y miles de años".[10] Ya los primeros hombres que vivieron en nuestra tierra, conocían la música. Nació con ellos el instrumento de la voz y el órgano para percibir los sonidos, el oído. Entre los restos que quedaron de ellos, se encontraron instrumentos musicales muy primitivos. La música siempre sirvió, a nuestros antepasados, a los trovadores en su momento, y a nosotros hoy, para expresar tanto nuestras alegrías como nuestras tristezas. Un sentimiento de amor, de odio, de desdén, de cariño, o de ternura, es el que produce siempre una copla.

En los meses de agosto a noviembre de 1995 las musicólogas Marita Fornaro (uruguaya) y Matilde Olarte (española), realizaron a través de una investigación, un análisis comparativo de

dos cancioneros infantiles, de Uruguay y de España. De dicho estudio se desprendió que el 50% de las canciones era común a ambos repertorios y que estas canciones se encuentran predominantemente en boca de informantes del sexo femenino. Como arrullos o canciones de cuna, aparecen cumpliendo esta función los romancillos, o sea aquellas piezas que presentan menos de ocho sílabas por verso, y las más comunes son: "Señora Santa Ana", "San José lavaba" y el "Arrorró". Este último es definido por Lauro Ayestarán (musicólogo uruguayo) como "la canción de cuna más socializada en el Uruguay".

Los arrullos y los romances acompañaron a los conquistadores y a los primeros colonizadores y así se continuó a través de las sucesivas migraciones. Respecto al origen de la canción infantil, M. Fornaro plantea su vínculo con la transculturación que se efectúa a través de los Pirineos. Aguilera,[11] citado por ella, estableció tres fases en este proceso de transmisión: la primera en el siglo XI cuando "coincidiendo en sus respectivos nacimientos, el romance español y la poesía trovadoresca francesa, comienza esta última forma a invadir España, hecho que se consuma hacia principios del siglo XIII". La segunda fase hasta el siglo XV, incluye la difusión de la cultura francesa hacia España; y la tercera, "formada por la emigración de los productos poéticomusicales resultantes, a América". Así, el cancionero español antiguo, presenta las características de la cultura medioeval del Mediterráneo, cultura con una estética singular, ya que allí convivieron durante siglos los peninsulares con árabes y judíos, con lo que cada una de estas culturas tenía para aportar y que será el patrimonio de la colonización americana. En el cancionero español antiguo se notan dos manifestaciones diferentes: las religiosas, que representan el triunfo del cristianismo en el campo de lo religioso y las manifestaciones laicas donde se siente la fuerza de la cultura judía y árabe, que si bien conserva el marco de referencia emanado de la moral cristiana, elabora especialmente los valores mundanos de la cultura peninsular. Esta estructura cultural básica es la que caracteriza el mundo de los conquistadores y de los primeros colonizadores. George Foster ha señalado que la historia no presenta otra época en que hubiera grados de contacto cultural tan importantes entre pueblos con tradiciones completamente distintas.

El investigador R. Menéndez Pidal quien realizó un profundo estudio del romancero, lo define como poesía tradicional ya que lleva implícita una asimilación por parte del pueblo. Así es "considerado como patrimonio común, su mérito es la antigüedad, el

ser canto de los padres y de los abuelos. Su difusión es extensa pues ha llegado a arraigar en las clases rurales, las cuales son las menos propensas a los cambios de modo. Su duración a la memoria de los pueblos es mucha, en general de varios siglos. Asimilado por el pueblo, mirado como patrimonio cultural de todos, cada uno se siente dueño de él por herencia, lo repite como suyo en calidad de coautor; al repetirlo lo ajusta y acomoda espontáneamente a su más natural manera de expresión, y así al propagarse en el canto de todos, se han ido fijando en el texto de la canción algunas modificaciones, hondas unas, menudas otras, aunque decisivas todas para irlo acomodando a la índole más connatural del pueblo entero".[12]

Los trovadores del siglo XI no fueron de noble cuna como la mayoría de los trovadores, troveros, juglares o *minnesingers* (cantores del amor), que se dedicaron a esta actividad ulteriormente. Amaban y cultivaban la música, crearon canciones y solían ir de un país a otro, poniéndose al servicio de las cortes extranjeras, en las que eran acogidos con verdadero entusiasmo, en cualquier castillo o abadía. Bajo el amparo de la nobleza feudal, la música lírica florecía y se transformaba durante los siglos XII y XIII en un arte de músicos reconocidos. Los caballeros conquistando a las bellas damas, poetas aristócratas, haciendo música junto con los trovadores, animaron las horas de los nobles en el período gótico. Los trovadores cantaban "cantares de gesta", junto con versos asonantes y ritmos insistentes de la poesía. Se supone que eran melodías sencillas, con una nota por sílaba repetida incesantemente para cada verso. Las estructuras de la lírica medieval, trovadores, nacen de la conjunción de lo europeo y lo árabe (Zéjel Muaxaha), dando nacimiento a la forma de mayor trayectoria de la música de Occidente, la forma canción. La forma de la canción se define como serie de versos y la estrofa musical se repite tantas veces como estrofas literarias se interpretan. Al final de cada estrofa había un apéndice melódico que servía como estribillo muy semejante a los aleluya en los versos de los salmos e himnos. La extraordinaria sencillez de las melodías indica quizás que la música sola no podía sostener la atención del auditorio, sino que el interés se centraba también en la poesía y en la actuación que el juglar hacía con ella.

El musicólogo uruguayo L. Ayestarán plantea que nuestra canción de cuna se remonta a la corte del Rey Alfonso X, el sabio (siglo XII), cuyas principales actividades se dedicaron a empresas culturales. Continuando la tradición de la llamada escuela de traductores de Toledo, se rodeó de numerosos sabios en las

más variadas materias y pertenecientes a las más diversas razas y lenguas, y bajo su dirección, trabajaron en la más importante labor compiladora de la Edad Media, mediante la cual se cimentaron y fundieron las tradiciones culturales clásicas, hebraica, árabe y cristiana. En lo que respecta a su obra poética se destacan "las Cántigas de Santa María" (420 composiciones) y las Cántigas de escarnio. Tanto unas como otras están escritas en galaico portugués, lengua usada en la corte para la expresión poética. Las primeras tienen un carácter fundamentalmente religioso y las segundas responden a motivaciones profanas. Sus fuentes principales son: el *Especulum historiale*, de Vicente de Beauvais, y los *Miracles de la Sainte Vierge*, de Gautier de Coincy. Nuestra canción Nana y el Arrorró serían una modificación de las Cantigas 232 y 249.

Los primeros conquistadores salen de España a fines del siglo XV y a principio del XVI cuando el romance estaba en boga en esas tierras. Los cronistas han dejado referencias respecto al conocimiento y uso del romance en esa época, de conquistadores, donde la transmisión era en forma oral.

Así los romances, romancillos, arrullos, son compartidos con Europa y América Latina, ya que han "protagonizado desde el siglo XVI una intensa vida de adopciones y adaptaciones como integrantes de la cultura popular gestada en territorio americano".[13] Esta autora plantea que son generalmente romancillos con verso hexasílabo y estructura de cuarteta, en rima ABCB.

Kurt Pahlen, plantea como fuentes de la música, la alegría y la tristeza, el amor y el trabajo, la religión y el baile. Con cantos y música celebran sus fiestas los pueblos etnográficos, tanto de júbilo como de triunfo sobre el enemigo, por el buen éxito de la caza, de la pesca, por el retorno de la primavera o porque habían nacido muchos niños en la comarca. También en las ceremonias tristes y en los funerales, cantaron o hicieron música. El cazador que trata de identificarse con un animal, imita su grito, su gruñido característico que acompaña con la danza. Al identificarse con los animales, el grito surge como lo esencial, como la totalidad de éste y al ser utilizado como forma de representación se transforma el grito imitativo, en símbolo. Al perder los pueblos agricultores la capacidad que tenían los cazadores de imitar las voces de animales, aquéllas, comenzaron a ser imitadas por instrumentos capaces de reproducirlas. Imitaban el ruido del trueno, el cantar del pájaro, el silbar del viento. "Es posible que los primitivos golpearan el suelo con sus manos y pies y entrechocaran sus manos antes de advertir el sonido resultante

como un fenómeno separado de sí mismos" dice Sachs.[14] Los sonidos que surgen del cuerpo como producidos por el choque o fricción de partes del cuerpo entre sí, dio origen a uno de los primeros instrumentos musicales: las sonajas enfiladas, en las que colgaban conchas, dientes, huesos, y se las colocaban en los miembros o en la cabeza para hacer más audibles sus movimientos. Las sonajas han conservado hasta nuestros días el valor simbólico de una parte del cuerpo o del cuerpo en su totalidad, ya que es el primer juguete que se ofrece al niño como sustituto de la madre.

Sin duda uno de los más fuertes móviles en la creación de la música, ha sido el amor. "¿No canta la madre una suave canción de cuna para adormecer a su hijo? Es la primera melodía oída en nuestra vida... y la cantan, cada una a su modo, todas las madres de la tierra. En cierto sentido, todos los cantos que entonamos a Dios son de amor, y también los signos nacionales que expresan nuestra ternura hacia la tierra donde nacimos. Y seguramente ya en tiempos remotos cantó el joven una canción de ternura a la elegida como esposa".[15]

Mirando desde la mitología...

Mario Scheneider reconstruye en sus obras la mitología de origen megalítico, que se "amplió en las altas culturas postmegalíticas hasta la antigüedad griega y en la Edad Media siguió desarrollándose incluso con símbolos nuevos. Represéntase la vida humana mediante un paisaje inscripto en el zodíaco, el cual, por analogía, simboliza igualmente el transcurso del año y del día".[16]

Los símbolos de la zona del sueño son los mismos que los de la muerte: el océano situado detrás de una laguna, el remolino, la concha marina y el caracol. Aquí se encuentran dos símbolos característicos: el barco (ataúd) para los muertos que van al océano, y la cuna para los vivos que duermen en la laguna. Por ambos lados de la laguna, se halla la luna (de una manera general y especialmente menguante) y el sol (especialmente en su salida) y el lucero de la mañana.

"Duérmete niño de cuna
duérmete niño de amor
que a los pies tienes la luna
y a la cabecera el sol."

El niño tiene la luna a sus pies y el sol en la cara, por la posición mística de la cuna se halla entre estos dos astros que bordean la laguna. Al niño en la cuna, se lo llama "Lucerito de la Mañana", porque esta estrella ocupa la misma posición que la cuna. En otro canto, vemos que la presencia del pajarito en la laguna, se referiría a esta zona del sueño y de la muerte, mirado desde esta topografía mística.

"Cruzan salvos el océano de la muerte aquellos que duermen, y, según la tradición, no existe un acto más peligroso que descansa debajo del olivo, o en la laguna o en la cuna /.../ Entonar una canción de cuna era entonar, primitivamente, un rito aporético destinado a rechazar los espíritus de los muertos malévolos que rodean la laguna."[17]

Así vemos que la posición mística del sueño coincide con la muerte, con la enfermedad y con el parto (en la mitología griega se presentan al rito de purificación el niño, la madre y todas las personas que habían tenido relación con el parto).

"Pajarito que cantas en la laguna
no despiertes al niño
que está en la cuna."

"Duérmete niño chiquito,
duérmete mi alma,
duérmete lucerito
de la mañana."

En la mitología griega Orfeo es el creador de la música. Él dominaba con su música a las fieras; ésta actuaba como protección contra los objetos malos, ya sea contra los demonios o contra la ira del dios. Los griegos atribuían la creación de los instrumentos musicales a sus dioses y héroes legendarios. Para ellos la música estaba patrocinada por Euterpe, una de las nueve musas del Helicón o del Parnaso, a quienes presidía Orfeo el sublime pulsador de lira y de las musas de las cuales la música tomaría su nombre. Los griegos atribuían la creación de los instrumentos musicales a sus dioses y héroes legendarios. Para ellos la música estaba patrocinada por Euterpe, una de las nueve musas del Helicón o del Parnaso, a quienes presidía Orfeo el sublime pulsador de lira y de las musas de las cuales la música tomaría su nombre.

Los chinos suelen decir que "los sabios enseñaron la música al hombre para disipar la melancolía de su alma". Estos, desde

tiempos inmemoriales hacen música en ocasión de los eclipses, para ahuyentar al dragón que quiere tragar al sol y a la tierra. Los árabes llaman a uno de sus instrumentos con el mismo nombre que dan a los gemidos de los demonios que creen percibir en el desierto y de los que quieren defenderse por medio de estos instrumentos.

En las coplas populares encontramos un medio seguro de conocer las costumbres, el carácter, y el modo de ser del pueblo que les da vida.

Posiblemente ideada por mujeres, ideada para ser salmodiada por mujeres, la nana es un canto universal y por ello su vigencia como canción arrulladora.

Hoy, mirando a mi hija pequeña jugando con su muñeca y oyéndola cantar canciones de cuna, vivencio el valor de las mismas.

"Sueño que estoy en la cuna,
tú a mi lado cantando,
sueño que me das un beso,
sueño que sueño en tus brazos."

Luis Montoto
(Poeta sevillano)

NOTAS

1. Gil, J., *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editor Buenos Aires, Buenos Aires.
2. Ibíd.
3. Ibíd., p. 150.
4. Gandini, L., *Llevar a los niños a la cama*, marzo-abril, 1992, p. 39.
5. Medina, A., "El folclore en la infancia", en *Revista Infancia*, noviembre-diciembre, 1992, p. 5.
6. Racker, E., *Aportaciones al psicoanálisis de la música*, Conferencia dictada en la Asociación psicoanalítica Argentina, en abril de 1949, p. 13.
7. Scheneider, M., *Los cantos de lluvia en España, estudio etnológico comparativo sobre la ideología de los ritos de pluviomagia*, p. 7.
8. Ibíd., p.18.
9. Reick, T., *El ritual. Estudio psicoanalítico de los ritos religiosos*, Ed. ACME, 1995, p. 274.
10. Pahlen, Kurt, *El niño y la música*, Editorial El Ateneo, 1ª edición, 1996, p. 41.
11. Fornaro, M., *Dos troncos arcaicos en la música tradicional uruguaya: el "cancionero europeo antiguo", y el "cancionero norteño"*, Montevideo, 1992, p. 10.
12. Menéndez Pidal, R., *Los romances tradicionales de América y otros estudios*, Buenos Aires, 1943, pp. 44-45.
13. Fornaro, M., *El cancionero europeo antiguo presente en el Uruguay*, Montevideo, 1988, p. 65.
14. A. de Pichón Rivière, A. y G. de Alvarez de Toledo, L., "La música y los instrumentos musicales", en *Revista de psicoanálisis*, Tomo XII, N° 3, julio-setiembre, 1955, Buenos Aires, p. 345.
15. Pahlen, Kurt, ibíd., p. 42.
16. Scheneider, M., Ibíd., p. 18.
17. Ibíd., p. 19.
18. Scheneider, M., "Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España", 1948, *Anuario musical*, Volumen 3, Consejo Superior de Educación Científica, Instituto Español de Musicología, p. 16.

A. de Pichon Rivière, A. y G. de Alvarez de Toledo, L., "La música y los instrumentos musicales", en: *Revista de Psicoanálisis*, Tomo XII, N° 3, julio-setiembre de 1955, Buenos Aires.

Angles H. y Pena, J., *Diccionario de la música*, Ed. Labor, 1951.

Ayestarán, Lauro, *Teoría y práctica del folclore*, Montevideo, 1968.

Ayestarán, Lauro, *El folclore musical uruguayo*, Montevideo, 1971.

Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano, Tomo IV, Ed. W. M. Jackson, 1937, EE.UU.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Ed. Espasa-Calpe, S.A., 1958.

Fornaro, M. y Olarte, M., *Análisis comparativo del cancionero infantil uruguayo y español: determinación de elementos de raíz ibérica en la poesía y música tradicionales uruguayas*, Programa Intercampus/ E.AL Acción 1, Montevideo, VIII/IX 1995.

Fornaro, M., *Dos troncos arcaicos en la música tradicional uruguaya: el "cancionero europeo antiguo" y el "cancionero norteño"*, Montevideo, 1992.

Fornaro, M., *El cancionero europeo antiguo, presente en el Uruguay*, Montevideo, 1988.

Gandini, L., *Llevar a los niños a la cama*, marzo-abril, 1992.

Gil, J., *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editor Buenos Aires.

Medina, A., "El folclore en la infancia", en: *Revista Infancia*, noviembre-diciembre 1992.

Menéndez Pidal, R., *Los romances tradicionales de América y otros estudios*, Buenos Aires, 1943.

Pahlen, Kurt, *El niño y la música*, Ed. El Ateneo, 1ª edición, 1996.

Racker, E., *Aportaciones al psicoanálisis de la música*, Conferencia dictada en la Asociación Psicoanalítica Argentina, en abril de 1949.

Reick, T., *El ritual. Estudio psicoanalítico de los ritos religiosos*, Ed. ACME, 1995.

Scheneider, M., *Los cantos de lluvia en España, Estudio etnológico comparativo sobre la ideología de los ritos de pluviomagia.*

Scheneider, M., "Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España", 1948, *Anuario musical*, Vol. 3., Consejo Superior de Investigación Científica, Instituto Español de Musicología.

La canción de cuna: sus usos y costumbres

*Grupo de estudio de psicosomática de niños con enfoque psicoanalítico**

Luego de incursionar en el valor de la canción de cuna, en el campo de la experiencia subjetiva y en la clínica, observamos que las nanas surgían espontáneamente en la zona de encuentro, como fenómeno vincular.

Nos preguntamos: ¿En las particulares circunstancias del entorno que nos rodea a fines de este milenio, en este peculiar contexto sociocultural: cuáles son sus *usos y costumbres*?

Con estas interrogantes abordamos un estudio piloto, a través de una investigación cuantitativa a fin de analizar con qué frecuencia se escucha la canción de cuna, ¿con qué fin se la utiliza, quiénes son los que la cantan,, -madre, padre, hermanos, abuelos, tíos, y/u otros- cuáles son los cantos actuales, cómo se entretejen en el diario vivir de la época actual y cómo incide lo sociocultural?

¿Qué son usos y costumbres ?

Usos significa "acción de usar, moda, modo de obrar propio de una persona o de una cosa, empleo habitual de una persona o cosa".[1]

"En el pensamiento de Ortega y Gasset, "uso" es un término que designa el modo fundamental de manifestarse la sociedad humana. Los usos son actos humanos que pueden caracterizarse por su impersonalidad; uso es, en efecto, lo que se hace. (...) Sin usos sería imposible vivir, porque el individuo no puede hacerlo todo por sí mismo. Pero a la vez que facilitan la vida individual, los usos la oprimen. Esta opresión alcanza propor-

* Este grupo coordinado por Marina Altmann de Litvan, está integrado por: Alicia Weigensberg de Perkal, Marta Cárdenas de Espasandín, Beatriz Angulo de Pignataro, Soledad Próspero, María Marta Sapriza y Manuel Viera.

ciones máximas cuando los usos no son ya vigentes. Los usos son, pues también según Ortega, como todo lo humano, de carácter histórico."[2]

Se trataría de la canción de cuna en sí, pero sobre todo del uso de la persona que la canta, o del uso de la persona a quien le es cantada.

Destacamos "usos" como actos humanos relacionales, algo que se da en el seno de una relación, a lo que se agrega el factor temporal o histórico. El "uso de la canción de cuna" tiene su historia, su tiempo, más allá del cual puede o no dejar de ser utilizada. Hay un tiempo determinado para su uso, que tiende a desaparecer en el curso del desarrollo del infans.

Pero, la canción de cuna, no perdería vigencia, pues podría permanece internamente en el sujeto.

Costumbres se define como "hábito (modo habitual) de proceder o conducirse, práctica que ha adquirido fuerza de ley, lo que se hace con frecuencia". "La significación psicológica de las costumbres se refiere principalmente al carácter adquirido de estos actos en el curso de sucesivas acomodaciones o por mera repetición de acciones espontáneas libres.(...) En otro sentido, Hume habla de la costumbre o hábito como el fundamento de las inferencias derivadas de la experiencia.(...) el único principio que hace útil nuestra experiencia y nos hace esperar en el futuro una serie de efectos similares a los que han tenido lugar en el pasado."[3]

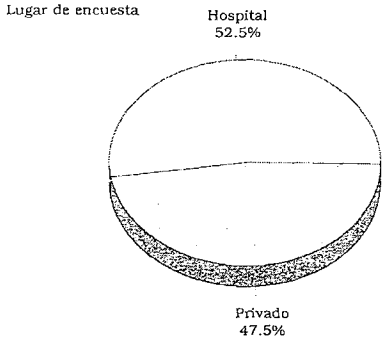
En relación a este término pensamos en la canción de cuna, como la realización de un acto libre y espontáneo que se repite y adquiere fuerza, y del cual se espera a través de la experiencia útil, un efecto determinado. La canción de cuna es una costumbre con la cual se intenta hacer dormir al bebé, calmarlo en sus ansiedades, en sus dolores, o relacionarse de otro modo.

En nuestro quehacer teórico-clínico, planteamos nuestra hipótesis:

"Las madres que consultan a nivel hospitalario utilizan la canción de cuna como un recurso natural y privilegiado en la comunicación con sus bebés" y abordamos un estudio piloto, proyecto de investigación cuantitativa, para testearla.

Si bien no se validó estadísticamente esta muestra, igualmente podemos considerarla útil en el sentido de estar haciendo un primer abordaje al tema y porque el número de casos analizados permite adelantar algunas respuestas, ver otras interrogantes y abrir nuevas hipótesis.

La muestra fue de 101 casos, en su totalidad bebés en la franja etaria de 0-18 meses. Se segmentó en función de los lugares en los cuales la madre realizaba la consulta (48 casos correspondientes a instituciones de asistencia privada y 53 de asistencia pública).



Para el relevamiento de los datos se utilizó un cuestionario estructurado dirigido a la madre. Una primera parte identificatoria y una segunda de contenido, relacionada directamente a los objetivos de la investigación. El cuestionario se administró en salas de espera, eligiéndose a las madres a entrevistar, en forma aleatoria.*

Aproximaciones estadísticas de los resultados cuantitativos

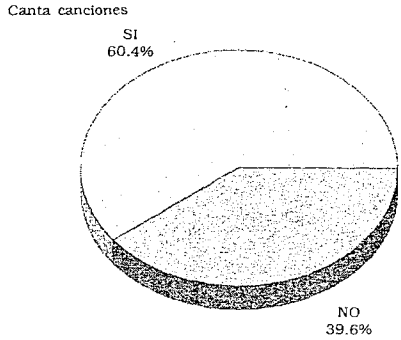
En la muestra de 101 madres, la canción de cuna aparece en un 60%. Llama la atención el alto porcentaje de madres que no cantan, 40%.

Nos preguntamos: ¿las madres que no cantan privilegian otras vías de aproximación?

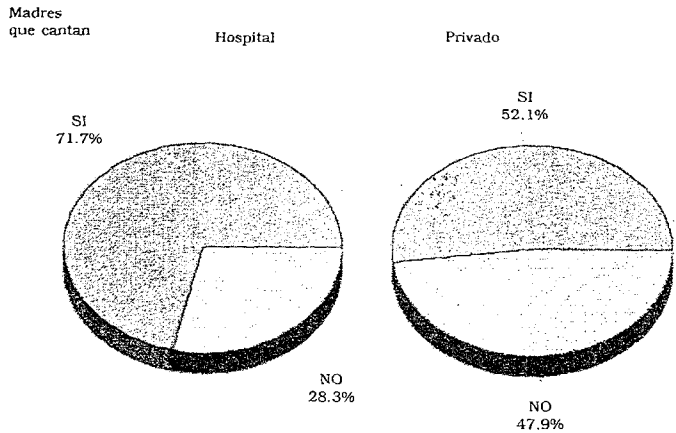
Al tomar las dos poblaciones de las muestras, tenemos que del grupo "hospital" -de un total de 53 consultas-, cantan un 71,7%, y no cantan 28,3%, y del "privado" -de un total de 48 consultas- cantan un 52,1%, y no cantan un 47,9%.

Se constata una diferencia entre ambos grupos.

* Véase Anexo



La diferencia constatada ¿podría deberse a que en la muestra del grupo "privado" no se canta tanto debido a que los bebés pueden estar sujetos a otras estimulaciones sustitutas del vínculo materno? (¿juguetes musicales, lamparitas con luz y sonido, grabaciones?)



Otro aspecto considerado en el estudio fue el porcentaje de madres que salen a trabajar. El mayor porcentaje de madres que trabajan fuera del hogar aparece en el sistema "privado" (72%), en tanto en el hospital es menor (26%).

Al vincular canto-trabajo observamos que la utilización del canto es independiente de que la madre trabaje o no.

Por ejemplo en el sector "privado" las madres que trabajan y

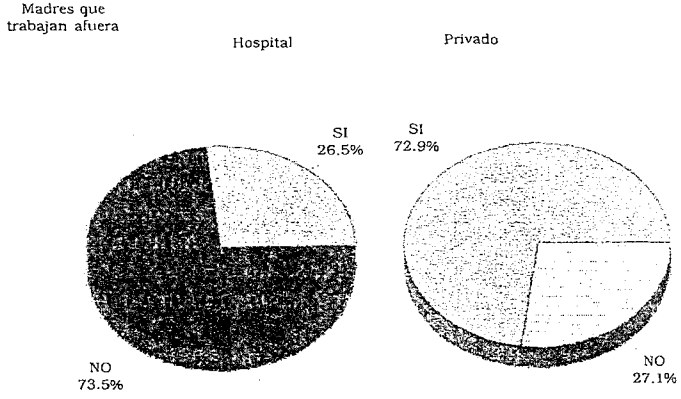
cantan son un 68%, de éstas el mayor porcentaje (84%), lo hacen para la función del dormir.

Nos preguntamos: ¿Necesidad de aproximarse a su bebé, de elaborar la separación, de narcisizar, narcisizarse?

En el grupo "hospital", cuando la madre trabaja, sólo utiliza canto para dormirlo en un 20% de casos.

¿A qué edad del bebé se comienza a cantar?

De la muestra de 101 madres un 66,3 % le cantan entre 0 y 6 meses, un 25,7% entre los 7 y 12 meses y después desciende abruptamente, 7,9%



Desde los primeros meses se utiliza el canto e incluso en algún caso, una madre comentó: "le cantaba desde que estaba embarazada".

En el análisis de la relación de las edades de las madres y de los bebés de cada muestra observamos:

En el "hospital" de 53 madres, el 79% (42 madres) cantan a su bebé entre los 0-6 meses, y de éstas el 76% (32 madres) son menores de 30 años.

En el "privado" de 48 madres, el 52% (25 madres) cantan a su bebé entre los 0-6 meses, y de éstas el 72 % (18 madres) son menores de 30 años.

En la muestra predominaron madres jóvenes.

De estos datos inferimos que las madres menores de 30 años cantan más. ¿Será por la plasticidad y espontaneidad de la mujer joven, cercana a su propia niñez? ¿Por la jerarquización que en la actualidad tiene el ritmo, canto y cuerpo en las jóvenes de fines de siglo?

Al relacionar las madres que cantan con el número de hijos, se aprecia que existe una correlación negativa entre el número de hijos y la frecuencia del canto, menos hijos más canto. Ante esto podemos plantear que en la disponibilidad al canto de las madres jóvenes entra en juego la variable "número de hijos".

Este ítem lo corroboramos con las investigaciones del GIEP. (Grupo Interdisciplinario de Estudios Psicosociales) que establecen que "*Las familias nucleares numerosas y la posición de los hijos en la fratria* han sido señalados como predictores de psicopatología infantil. (...) Posiblemente, los padres puedan volverse más efectivos en la crianza de sus hijos menores, pero a medida que el tamaño familiar aumenta, los recursos emocionales y financieros de la familia pueden disminuir notoriamente".

También hacen mención a que "diversos estudios subrayan el valor predictivo, desde el nacimiento, de la *psicopatología de los padres y el nivel de instrucción de la madre*".*

En nuestra muestra observamos que hay una relación positiva entre el nivel educativo y el ponerse en el lugar de la necesidad del bebé, y saber diferenciar sus necesidades de dormir, calmar, entretener e identificar las situaciones de dolor.

Al considerar la elección temática encontramos que las madres del sector "privado" tienen una mayor variedad que va desde el popular arrorró, hasta las canciones de María Elena Walsh; las que prevalentemente provienen de sus propios padres.

En el sector "hospital" en primer lugar eligen el arrorró. Las otras opciones son canciones populares infantiles extraídas de los medios de comunicación y temas tradicionales como canciones de amor, o "arroz con leche", "cielito", religiosas.

Si bien en estas madres hay un porcentaje de canciones que provienen de los padres y otros familiares, el medio extra-familiar representa cerca del 50% de dicho origen temático.

Fundamentalmente la canción de cuna se usa para la función del dormir (34,7%), como esperábamos, luego la eligen para entretenerlo (23,8%), y para calmar su dolor (10,9%).

A punto de partida de la pregunta "quién le canta más" extraemos algunos análisis que nos interesan con respecto al padre y hermanos.

* Grupo Interdisciplinario de Estudios psicosociales coordinado por el Dr. Ricardo Bernardi y Ps. Laura Schwartzmann, cuyo equipo multidisciplinario incluye psicólogo, psiquiatra, psicomotricista, psicoanalista y sociólogo. En el marco del Departamento de Psicología Médica de la Facultad de Medicina (Montevideo-Uruguay) investigan factores psicosociales de riesgo en salud materno-infantil.

En relación al padre observamos una considerable diferencia entre ambos sectores de la muestra.

De las encuestas de la consulta "privada", de 48 papás, el 64% cantan; en tanto que en las del "hospital", de 53 solamente lo hacen un 22%.

En el sector "hospital": el escaso uso de la canción de cuna por parte del padre podría posiblemente deberse a que las tradiciones y costumbres populares de sectores de menores recursos aún tienden a delegar las funciones del cuidado del bebé a las madres.

Este bajo porcentaje también lleva a pensar en el hecho de la paternidad desconocida o no reconocida, aspecto que no fue directamente investigado.

Otro factor que podría incidir marcando estas diferencias entre ambos sectores es que el porcentaje de madres de "Hospital" que salen a trabajar es menor (están más tiempo con sus bebés) que en el sector "Privado". En este sector 72% trabajan y están menos tiempo con su bebé, quedando muchas veces el padre.

En el sector "privado" una amplia mayoría utilizan la canción de cuna como modo de vincularse entre padre e hijo, en los primeros meses de éste.

En el análisis de esta variable que da cuenta de la comunicación precoz de padre e hijo a través de la canción de cuna, nos planteamos los actuales cambios en los usos y costumbres en las parejas, y en consecuencias en sus funciones de padres.

Nos interrogamos cómo interviene el hecho de que a fines de siglo se han desarrollado una serie de técnicas que permiten al médico y en consecuencia a la madre y padre (por ejemplo, ecografías que quedan grabadas en videos) una percepción y "peculiar contacto" con el bebé en gestación, lo cual podríamos considerar como un "encuentro" con el bebé a través de la audiovisión, sobre todo como forma de aproximación del padre. A éstas se une la decisión del padre de participar en el parto.

Con respecto a los hermanos encontramos una notoria diferencia en el número entre ambos segmentos de la muestra.

En el "hospital" llegan hasta casos de 10 hijos por familia, en el sector "privado" el promedio es de 3.

Por lo tanto en el medio hospitalario observamos la importancia en la cantidad de hermanos, y una comunicación temprana entre éstos a través de los cantos. Recordemos la correlación negativa entre la disponibilidad de la madre al canto y el número de hijos y el lugar que ocupa en la fratria, lo que relacionamos al rol que juegan los hermanos en este segmento.

Esta forma de comunicación temprana a través de la canción de cuna nos plantea el peso de los lugares en la fratria: Los hermanos ofician de ayudantes de la función materna. Muchas veces el (la) hermano(a) mayor en el juego de imitaciones e identificaciones se colocan en el rol y función de papá o mamá, lo que a su vez es una ayuda en el hogar.

Conclusiones generales

El presente trabajo surgió como consecuencia de una primera investigación cualitativa acerca de la canción de cuna como valor regulador de la excitación y función estructurante de los procesos organizativos mentales.

Sus conclusiones nos hicieron enfocar la utilización de la canción de cuna como un recurso natural y privilegiado de comunicación de madres y sus bebés en el hospital.

Para ello, y sobre la base de un bagaje teórico previo, se decidió la realización de un estudio cuantitativo sobre un universo de 101 madres segmentadas según el lugar de atención médica con su bebé. Se trabajó con un cuestionario estructurado cuyo contenido estaba directamente vinculado a los objetivos de la investigación.

El procesamiento de los resultados cuantitativos de dicha encuesta arrojó los siguientes puntos de análisis:

* La canción de cuna tradicionalmente la encontramos como fenómeno vincular, zona de encuentro y comunicación no sólo entre la madre y el bebé, sino también con el padre, hermanos, abuelos, cuidadores.

* Un porcentaje significativo (40%) no utilizan la canción de cuna. El fenómeno puede deberse a la utilización de otras estimulaciones sustitutas del vínculo materno.

* La utilización del canto es independiente de que las madres trabajen o no.

* De las madres que les cantan, el mayor porcentaje (2/3 del total) lo hacen cuando sus hijos son menores a 6 meses.

Inclusive, correlacionando las edades de las madres que cantan con las de sus hijos, se nota una fuerte predominancia de mujeres jóvenes menores a 30 años.

La plasticidad y espontaneidad de la mujer joven, cercana a la niñez y la jerarquización que el ritmo, canto y cuerpo tienen para ellas hoy en día, podrían plantearse como apoyo a esto.

* La relación entre madres que cantan-número de sus hijos

muestra que la predominancia de las que cantan es mayor a medida que tienen menos hijos.

Este ítem corrobora conclusiones de otros trabajos de investigación.[4]

* La elección temática del canto por parte de las madres es muy variada.

Parecería que en las madres del sector "hospital" la proveniencia temática del medio extra-familiar tiene una incidencia significativa.

* En relación a los padres que cantan existen grandes diferencias entre ambos sectores de la muestra.

En el hospitalario se hace un escaso uso de la canción de cuna por parte de los padres.

¿Mayor delegación de funciones de atención al bebé hacia las madres?

Mecanismo fuerte de vinculación, en contrario al anterior para padres del sector "privado".

* Por último, el rol de los hermanos al respecto se muestra en el sentido de que a mayor cantidad de hermanos (típica del sector hospitalario) mucho más uso de la canción de cuna, como mecanismo de comunicación temprana entre éstos.

Podemos sumarizar finalmente indicando que:

Las particulares circunstancias del entorno que nos rodea a fines de este siglo, caracterizado por la rapidez del cambio de valores e ideales, una era de "zapping", de crecimiento tecnológico que potencia la movilidad aparentemente sin límites, favorece aun más la aparición y utilización de otros posibles medios de contacto.

Sin embargo, la canción de cuna, con las características y peculiaridades encontradas en este trabajo sigue siendo un medio de comunicación utilizado.

Representa los usos y costumbres de los diferentes yoes de la estructura familiar, que permiten ir entretejiendo los contenidos transubjetivos, representaciones socioculturales que aportan al infans un sentimiento de pertenencia.

Una encuesta en Lagomar

En una encuesta realizada en el año 1995, en una zona urbana cercana a Montevideo (Lagomar), la maestra María Cristina Laluz, se propuso estudiar la valoración y vigencia de la canción de cuna en la actualidad.

Al transcribir estos datos hacemos una relectura de los mismos y los cotejamos con nuestras propias hipótesis

La autora realiza un cuestionario a los familiares de sus alumnos de 2o, 3o, y 6o año de escuela. La encuesta fue contestada en los hogares, en forma abierta, por la madre, padre o abuelos, rastreando en los recuerdos de los mismos, en un estudio que abarca de forma retrospectiva, sus impresiones y vivencias en relación a cuando se les contó en su infancia.

Repartió 250 hojas de encuesta, recogiendo un total de 150, siendo mayor el número de mujeres que respondieron en relación a los hombres.

Para el análisis de sus conclusiones dividió su muestra por edades:

* mujeres menores de 30 años
* mujeres entre 30 y 50 años
* mujeres de más de 50 años
* hombres de todas las edades

Desde el punto de vista socioeconómico, la población de Lagomar se encuentra en un punto intermedio entre la muestra hospitalaria y la muestra del sector privado, tomadas en nuestra encuesta.

Comparando sus conclusiones con las nuestras

1. Ante la pregunta *si recuerdan si les cantaron en su infancia,* tanto las mujeres de todas las edades así como los hombres, contestaron afirmativamente, en un 80%.

Esta cifra es lejana al porcentaje en la población global obtenido en nuestra encuesta, de madres que contestaron que no cantan: 40%, como si la canción de cuna hubiera caído en desuso. Pero se acerca al porcentaje que sí cantan en el medio hospitalario: 71,7%.

Esto quizás dependa de las características socioculturales intermedias de Lagomar (¿madres que permanecen más tiempo en la casa en contacto con sus hijos?, ¿menor número de hijos?, etcétera).

2. Ante la pregunta *¿recuerdan quién les cantaba?,* las mujeres jóvenes responden haber sido cantadas en una proporción similar, tanto por sus madres como por sus padres y abuelas.

En cambio en las mujeres de edad superior a los 50 años, recuerdan en mayor proporción a la madre que al padre, en una relación de seis a dos.

Esto podría pensarse como si, con el paso del tiempo se hu-

biera ido incorporando, al hábito de cantar canciones de cuna, la figura del padre, más que antes.

Este dato coincide con el obtenido en nuestra encuesta e interpretado como un cambio sociocultural en nuestro país, en relación a las funciones materna y paterna, en la época contemporánea.

3. Ante la pregunta *¿canta Ud. canciones de cuna?* Contestaron positivamente las madres jóvenes, menores de 30 años, en un 90% de los casos.

En cambio las madres entre 40 y 50 años, cantan en una proporción menor: 70%, cifra aproximada a la de la población hospitalaria de nuestra encuesta.

Esto coincide con nuestra investigación, en que las madres más jóvenes hacen un mayor uso de la canción de cuna, estando más cerca quizás de sus propias vivencias infantiles y por la jerarquización en edades jóvenes del uso del ritmo, el canto y el cuerpo, como medios privilegiados de comunicación.

Esta pregunta fue ampliada investigando si *repiten o crean letras* para las canciones de cuna y si *modulan*, acompañando la melodía con *aaa* y *mmm*.

En este estudio se encontró que las madres mayores crean letras y entonan melodías en una proporción mayor que las jóvenes. Sólo veinte madres jóvenes (menores de 30 años) crean letras, la mayoría repiten letras conocidas. ¿Podríamos pensar en la influencia actual de un medio social más masificante y globalizante, que influirán en las capacidades creativas?

Es un dato también coincidente con nuestra encuesta.

4. Cuando los encuestados fueron los hombres, contestan los que están entre 30 y 40 años. Un 80% recuerdan que les cantaron, sobre todo sus madres. Ellos a su vez cantan a sus hijos, repitiendo canciones en un 90%, siendo pocos los que crean letras o entonan.

Reaparece acá la mayor frecuencia actual del padre cantando canciones de cuna a su hijo, implicando un cambio en el modelo vincular familiar, y constatándose también aquí una menor creatividad, en relación a épocas anteriores.

5. La canción de cuna preferida y más cantada en el medio social de Lagomar, es el "arrorró", seguida de otras "nanas" y canciones no tradicionales como las de María Elena Walsh.

6. Se les preguntó a todos los encuestados qué valor le confieren a la canción de cuna. Universalmente contestaron acerca del valor de acercamiento al hijo, que se establece en el vínculo a través de la canción de cuna.

Como un aporte personal, al final de su trabajo de investigación y con motivo de una actividad realizada en el marco de la "Semana de los abuelos", la maestra María Cristina Laluz escribió una canción de cuna para ellos.

Canción de cuna para los abuelos

Arrorró abuela
dulce corazón,
cierra tus ojitos
que te cuido yo,

Arrorró abuelas
duerman sin temor
que sueños muy lindos
les regalo yo

Arrorró abuelo
grande y bonachón
cierra tus ojitos
que te cuido yo

Sueños de colores
de días de sol
de cuentos y amigos
de risas y amor

La cantaron los niños con la melodía del arrorró, y significó un gran momento de encuentro emotivo, por la entrega de los niños y la receptividad de los abuelos que se sintieron tocados por este inesperado cambio de roles.

Volvía así a ellos, toda la ternura contenida en las canciones de cuna y revivida en la continua reverberación de las generaciones*

Al finalizar agradecemos a la maestra María Cristina Laluz sus aportes. Así mismo queremos señalar el asombro ante la similitud de sus intereses y los nuestros, así como los hallazgos encontrados en ambas encuestas. Esto produjo una vivencia de sorpresa en un encuentro inesperado.

* María Cristina Laluz, *Canciones de cuna - Valoración y vigencia*, Cátedra de Literatura para niños y jóvenes "Juana de Ibarbourou", Uruguay, 1995.

Cuadro 1.1 Conducta de las madres

	Asistencia privada %	Asistencia pública %
Cantan	52,1	71,7
No cantan	47,9	28,3
Trabajan afuera	72,9	26,5
No trabajan	27,1	73,5
Casos	(48)	(53)

Cuadro 1.2 Conducta de los padres

	Asistencia privada %	Asistencia pública %
Cantan	22	64

Cuadro 1.3 Madres que trabajan

	Trabaja %	No trabaja %
Canta	53,2	68,8
No canta	46,8	31,3
Casos	(47)	(48)

Cuadro 2.1 Para que le canta (Madres)

	Total %	Trabaja afuera %	No trabaja %
Dormirlo	*34,7*	*39,6*	*30,6*
Entretenerlo	23,8	20,8	28,6
Calmarlo	16,8	20,8	14,3
Por dolor	10,9	12,5	6,1
No sabe	13,9	6,3	20,4
Casos	(97)	(48)	(49)

Cuadro 2.2 Para que le canta (Madres)

		Asistencia pública		*Asistencia privada*	
	Total %	Trabaja afuera %	No trabaja %	Trabaja afuera	No trabaja
Dormirlo	*34,7*	*23,1*	*33,3*	*45,7*	*23,1*
Entretenerlo	23,8	23,1	27,8	20,0	30,8
Calmarlo	16,8	15,4	13,9	22,9	15,4
Por dolor	10,9	23,1	5,6	8,6	7,7
No sabe	13,9	15,4	19,4	2,9	23,1
Casos	(97)	(13)	(36)	(35)	(13)

Anexo

Usos y costumbres de la canción de cuna

Encuesta realizada por el Departamento de Psicología Médica, Facultad de Medicina, Universidad de la República, Uruguay, 1993.

Fecha de la encuesta: _____
Nombre del bebé: _____
Edad: _____ meses

Datos de la madre

Edad de la madre: _____ años
Años de formación aprobados: _____ años
Trabaja fuera del hogar: _____ (1 Sí, 2 No)
Cuántas horas por semana: _____ horas

Datos de la familia

Edad del padre: _____ años
Ocupación: _____
Número de hermanos: _____ (0 : ninguno)
Edades de los hermanos: Mayor: _____ años
Segundo: _____ años
Tercero: _____ años
Cuarto: _____ años
Quinto: _____ años
Sexto: _____ años
Religión: _____ (1: Cristiana, 2: Judía, 3: Otra, 4: Sin religión)

Vivienda

Dirección: _____
Código de domicilio: _____
Número de habitaciones: _____
Saneamiento: _____ (1: Conectada a red, 2: No conectado a red, 3: Ninguno)
Agua potable: _____ (1: conectada a red, 2: No conectado a red, 3: Alejada)

Luz eléctrica: _____(1: Sí, 2: No)

Pautas de crianzas

Persona a cargo del bebé: _____(1: Ambos padres, 2: Sólo madre, 3: Sólo padre, 4: Abuelos, 5: Otros familiares, 6: Cuidadora)

¿Desde qué edad está a cargo de esta persona? _____Meses.

¿Con quién comparte el cuarto? _____(1: Solo, 2: Padres, 3: Hermanos, 4: Otros)

¿Con quién comparte la cama? _____(1: Solo, 2: Padres, 3: Hermanos, 4: Otros)

Entrevista sobre la canción de cuna

Durante el día, ¿cuántas veces le canta a su bebé? ____V e - ces. (Si no le canta anotar 0 y 9 si no contesta)

¿Para qué le canta? _____(1: Por dolor, 2: Para calmarlo, 3: Para dormirlo, 4: Para entretenerlo, 9: No sabe o no contesta)

Si le canta, ¿qué le canta? _____

¿Usa otras canciones? _____(1: Sí, 2: No)

Segunda preferencia: _____

Tercera preferencia: _____

¿Cómo le canta? _____(1: Sólo la música, 2: También la letra, 3: No sabe, no contesta)

¿Cómo es el ritmo? _____(1: Lento, 2: Rápido, 3: No sabe, no contesta)

¿Inventa ritmos? _____(1: Sí, 2: No)

¿Dónde aprendió la canción que le canta? _____(1: De los padres, 2: Sólo de su madre, 3: Sólo de su padre, 4: De otros familiares, 5: De la radio, 6: De la televisión, 7: De grabación)

¿Quién más en la familia le canta a su bebé? _____(1: El padre, 2: Abuela, 3: Abuelo, 4: Hermanos, 5: Otros, 6: No contesta).

NOTAS

1. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena,* de Ramón Sopena, S.A, Tomos VIII, 1982
2. Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía,* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, Cuarta Edición, 1958.
3. *Diccionario Enciclopédico,* ob. cit..
4. Bernardi R., Schwartzmann L., (coordinadores) Cerutti A., Rosenberg S., Zubillaga B., Roba O., ...*Desarrollo - El niño de 0 a 5 años,* Roca Viva, Montevideo.

BIBLIOGRAFÍA

Altmann de Litvan Marina (coordinadora), Baraibar R., Arcos M.T., Espinal de Carbajal F., González Piriz M. Del C., Nogueira G., Próspero S., Viera M., Weigensberg de Perkal, A.., Wolf, E., El valor de la canción de cuna; entre la organización psicosomática de la madre y la organización psicosomatica del bebé (primera comunicación), en *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* No. 77, 1993.

Altmann de Litvan Marina (coordinadora), Espinal de Carbajal F., González Piriz M.del C., Klepsh G., Nogueira G., Próspero S., Sapriza M.M., Silva E., Viera M.,Weigensberg de Perkal A, Wolf E., *La mujer: trasmisora de la herencia cultural a través de la canción de cuna,* Jornadas Interdisciplinarias en homenaje a Marie Langer: "La mujer desde el psicoanálisis" Organizadas por AUDEPP, Montevideo, Uruguay, 1992.

Altmann de Litvan Marina (coordinadora), Weigensberg de Perkal, A., Cárdenas de Espasandin, M., Angulo de Pignataro, B., Próspero S., Sapriza M. M., Viera, M.M.; Viera M., *Proyecto piloto de investigación: usos y costumbres de la canción de cuna,* Presentado en la 2ª Jornadas de Psicología Médica y Medicina Psicosocial en Montevideo, Uruguay, 1995.

Bernardi R., Schwartzmann L., (coordinadores) Cerutti A., Rosenberg S., Zubillaga B., Roba O., ...*Desarrollo - El niño de 0 a 5 años,* Roca Viva, Montevideo.

Carbajal, Luis, Director del Depto. de Educación Médica de la Facultad de Medicina del Uruguay, *Comunicación personal.*

Díaz Roselló, José Luis, Guerra V., Strauch M., Rodríguez Rega C., Bernardi R., *La madre y su bebé: primeras interacciones,* Roca Viva, Montevideo, Uruguay, 1991.

Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena, de Ramón Sopena, S.A, Tomos VIII, 1982

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía,* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, Cuarta Edición, 1958.

El lugar de la canción de cuna a la hora de dormir

Silvia María Cerutti

Este trabajo surge de un estudio exploratorio que forma parte de una investigación (en curso), sobre los rituales que ponen en marcha padres e hijos en el momento en que se prepara al niño para dormir y la relación de estos rituales con el sueño del niño. Dicho estudio fue realizado en 1997, en el marco del Diploma de Estudios Profundos de Psicología Clínica, Psicoanalítica y Psicopatología, de la Universidad René Descartes (París V, La Sorbona); bajo la dirección de la profesora Héléne E. Stork, Responsable del Centro de Estudios e Investigaciones Interculturales sobre la Pequeña Infancia.

Se trata de un estudio que forma parte de un trabajo más extenso de tesis de doctorado que toma en cuenta la dimensión cultural de "las técnicas de *maternage*", de acuerdo a la concepción del antropólogo francés Marcel Mauss y de los aportes a la misma efectuados por el equipo de investigadores dirigidos por Stork.[1]

Las técnicas de *maternage* de las cuales los rituales para acostar al niño forman parte, son exploradas bajo una doble perspectiva psicológica e histórico-antropológica.

Se abordan las conductas de *maternage* en su contexto cultural, teniendo en cuenta las representaciones colectivas y simbólicas que le son subyacentes.

Se considera que si bien la organización del ritmo vigilia/sueño, en el niño pequeño es ampliamente tributaria al inicio de su vida de la puesta en marcha de mecanismos neurofisiológicos, lo es también desde muy temprano del aprendizaje y de las costumbres, es decir, de las normas impuestas por los modos de vida y la cultura ambiente.

Un objetivo más específico de esta investigación, fue el de indagar el uso y el lugar de los cantos de cuna en un grupo de familias parisinas (fundamentalmente las representaciones parentales a propósito de éstas). Esto, teniendo en cuenta que:

"Todo comportamiento parental (o institucional) de cuidados prodigados al niño, más allá de la dimensión individual de quien lo dispensa, se inscribe a la vez en la tradición oficial de la puericultura del país del que surge y en un conjunto de creencias, de ideas y de concepciones sobre la salud, el desarrollo y la educación del niño que se transmiten en el seno de las familias, de generación en generación" (Stork, 1993).

En esta perspectiva, hemos decidido estudiar los "rituales de acostar al niño" en su medio natural, es decir, realizando observaciones en su domicilio, lo que significa de alguna manera, estudiar una parte de su vida cotidiana. Puesto que es en la cotidianeidad y en la repetición que esta implica, que se ejercen las interacciones familia-bebé de las que hoy conocemos la importancia sobre el desarrollo del niño.

Incitó a esta investigación el hecho de que hoy los insomnios y otros problemas del sueño del niño pequeño, se han vuelto una de las grandes preocupaciones de la familia moderna occidental. Varios autores dan cuenta de este hecho, entre ellos Brazelton (1978) y Ferber (1985) en los Estados Unidos, Kreisler (1987), Challamel y Thirion (1988) en Francia.

Por otro lado, una encuesta del Institut Nacional de la Santé et la Recherche Médicale (INSERM) realizada sobre mil niños nacidos en 1973-1974, en el distrito n° 14 de París, reveló que el 16,4% de ellos habían absorbido más o menos regularmente sedantes o somníferos antes de los 9 meses de edad (Choquet y Davidson, 1978). El consumo de estos mismos productos, para el conjunto de la población francesa habría pasado de 95 millones de unidades en 1969 a 265 millones en 1980 (Challomel y Thirion, 1988).

Un estudio más reciente efectuado en París (Leernsyder, 1993) muestra que el consumo de sedantes e hipnóticos en los niños pequeños es frecuente puesto que, el 56% de los pediatras y el 65% de los médicos generalistas los prescriben.

Por otra parte, un estudio musicológico efectuado en la región de Estrasburgo y sus alrededores, indica que los cantos de cuna están a punto de desaparecer completamente del repertorio popular y que hoy las madres prácticamente no cantan más (Antoine, 1988).

Esta situación nos llevó a plantearnos la pregunta siguiente: ¿Los cantos de cuna podrían constituir una alternativa a la utilización de somníferos frente a algunos problemas del sueño en el niño pequeño?

Otra pregunta más general se desprende de la primera: ¿Hay

rituales "más adecuados", "más propicios" que otros para facilitar la conciliación del sueño en el niño?

El referido estudio fue realizado en 23 niños pertenecientes a 20 familias. Dichos niños asistían a dos guarderías ubicadas en un mismo barrio de París. Se trataba de niños nacidos a término y sin patología somática detectable. Las madres incluidas en el estudio estimaban haber tenido un embarazo sin dificultad.

Las edades de los niños estaban comprendidas entre 0 y 42 meses, y la de los padres entre 27 y 43 años.

Las familias pertenecientes a un nivel socio-económico medio, vivían en el distrito n°12 de París.

Por otra parte, los criterios de exclusión fueron:

- depresión materna detectable (según criterio clínico),
- familias en las cuales la muerte de un niño hubiese acontecido anteriormente.
- familias que debían hacer frente a un proceso de duelo reciente (por ejemplo: la muerte de un ser querido próximo, ocurrida en el último año).

El modo utilizado para recoger los datos fue una entrevista semidirigida con la madre o los padres del niño, y la observación secuencial fílmica realizada, sobre las interacciones padres-niño, en el domicilio, en el momento en que la familia preparaba al niño para ir a dormir.

La canción de cuna: ¿Por qué la canción de cuna?

La fase previa al dormirse implica en diversas culturas un momento privilegiado de encuentro entre padres e hijos, que suele ser un intervalo lúdico rico en interacciones. Es en este momento que van a tener lugar los rituales para acostar al niño, que preparan a la familia a encarar el momento de separación que impone el dormir. Aceptar esta separación no es, una tarea fácil, ni para el niño, ni para sus padres.

Los cantos de cuna son actividades lúdicas de un gran valor en la relación madre-bebé puesto que ellos ponen en juego simultáneamente múltiples aspectos de ambos partenaires. De la parte del niño, aspectos cognitivos y afectivos de su desarrollo, y de la parte de la madre, ellos evocan la sensibilidad, la empatía, la creatividad y la riqueza del mundo representacional por la vía del lenguaje.

Por su estructura, la canción de cuna se caracteriza por tener

un ritmo dulce y regular de tipo pendular y por contornos melódicos muy simples cuyo reconocimiento por el bebé es facilitado por el juego de las asonancias y de la repetición de los fonemas. Las canciones de cuna, pueden ser cantadas por los adultos sin tener que recurrir obligatoriamente a una técnica vocal elaborada.

Al analizar la estructura poética y musical de las canciones de cuna, se percibe que ellas presentan características vecinas a las descritas a propósito del "baby-talk".[2] Se encuentran en ellas expresiones cortas y repetidas, y monosílabas sin significación semántica tales como las onomatopeyas. La sintaxis es simplificada, la duración de las vocales es más larga, "rooo" por ejemplo, y la acentuación de alguna de las palabras es intensificada. En las palabras "arrorró", "anonó", etcétera, la insistencia sobre la vocal "o" evoca las melopeyas que el niño utiliza en su autoarrullo: "ooo ooo". Así, las asonancias y las rimas que definen el estilo poético de las canciones de cuna, se aproximan al laleo emitido por el niño en el momento previo al dormir, y contribuyen al placer y al reconfort del niño y de quien no lo es más: su madre.

Desrousseaux, autor de una de las canciones más populares de Francia llamada en un principio *L'Canchon dormoire* y hoy más conocida bajo el nombre *Dors, mín p'tít quiquin*, no fue ajeno a este hecho. Pues al referirse a *L'Canchon dormoire*, en 1853, la definió como:" ...una canción que dicen las mujeres para dormir a los niños". Y agregó "... por extensión las palabras ininteligibles que pronuncian diariamente los niños en el momento de dormirse se llaman también *canchon-dormoire*".

Por otra parte, los cantos de cuna en tanto patrimonio cultural nos permiten conocer en las diferentes sociedades humanas, las representaciones que éstas tienen sobre la naturaleza del niño y sobre los diferentes roles parentales en relación a éste.

Ellas nos informan también, sobre la manera en la que los adultos conciben la vivencia del niño en el momento de dormirse.

Algunos datos obtenidos correspondientes a las canciones de cuna:

El conocimiento y el uso de la canción de cuna

Sobre las veinte madres entrevistadas en el curso de este estudio diecinueve conocen canciones de cuna tradicionales. Sin embargo, únicamente dos de ellas, posee un repertorio amplio (de al menos cinco canciones de cuna).

De los 5 padres interrogados todos conocen cantos de cuna, y dos de entre ellos poseía un repertorio amplio.

Canta canciones de cuna:

	Madres	*Padres*
Sí	14	6
Con frecuencia	9	1
A menudo	5	2
Esporádicamente	4	2
Dificultad	5	2

El presente cuadro nos muestra la cantidad de madres y padres que canta a sus hijos y la frecuencia con la que lo hacen. Para señalar la frecuencia se utilizaron tres categorías: a menudo (al menos tres veces por semana); esporádicamente (en este caso la canción de cuna no es un ritual utilizado con regularidad, sino de tanto en tanto y muchas veces cuando el niño lo pide expresamente), y la categoría dificultad (sólo canta canciones de cuna cuando el niño presenta dificultades para dormirse expresadas por gritos y/o llantos).

Por otra parte se observó, que la mayoría de las madres que tenían por costumbre cantarle a sus hijos durante los primeros meses de vida, ha conservado esta conducta hasta edades más tardías del niño (incluso más allá de los dos y tres años). Sólo una mamá que cantaba a menudo a su hijo durante los primeros meses de vida le dejó de cantar a los seis meses. En este momento los padres deciden reemplazar esta práctica por la de ponerle a su hijo un grupo de cajitas de música. La madre explica este hecho así: "Le hemos cantado hasta los seis meses. Después paramos porque a esta edad el niño se da cuenta de la separación. A partir de este momento el niño comienza a tener ganas de que el adulto se quede al lado de él, y entonces es absolutamente normal que este proceso se vuelva interminable porque es mucho más agradable dormirse al lado de alguien. Es ahí que el hecho de quedarse al lado del niño, ya sea para contarle un cuento, cantarle una canción de cuna, o no importa qué, comporta el riesgo de volverse una cadena sin fin. Por lo tanto yo, no hago nada de todo eso; porque la canción de cuna es un ritual y después el niño no podrá dormirse sin ella. Es ahí que está la diferencia entre cantarle y dejarle un casete". Ella agrega: "El hecho de cantar una canción de cuna implica la voz, y necesariamente la presencia física y yo pienso que el niño pue-

de volverse dependiente de la presencia del adulto para dormirse. Cuando el niño toma consciencia de la separación de sus padres, del hecho de que sus padres se van y que lo van a dejar sólo en su cuarto, existe este riesgo, y entonces habría sido necesario que estuviéramos preparados a quedarnos con él al menos diez o quince minutos si continuábamos cantándole, preferimos, los casetes y las cajitas de música".

Razones evocadas por las madres que no cantan canciones de cuna

Las razones más evocadas por las madres que no cantan fueron en primer lugar, el hecho de considerarlas como prescindibles y de no querer dedicar "más tiempo que el necesario" en el momento de acostar al niño. Otra madre (cuya hija tenía cuatro meses) agregó: "Además, es necesario enseñarle a los hijos a dormirse solos; aunque yo debería cantarle para enseñarle algunas nociones musicales".

En segundo lugar fue evocado como razón por lo cual no se canta, el considerar que no saben hacerlo bien. Una mamá de una niña de 21 meses respondió: "Yo canto mal , por eso, le dejé de cantar... y pasé a mostrarle libros. Mi marido sí le canta".

Otras madres que no cantan, no lo hacen "por temor a establecer una situación que se vuelva inmodificable y que el niño se vuelva dependiente de ésta". Por ejemplo: la madre de un niño de 6 meses expresó: "Yo no le canto porque debe ser difícil de hacerle comprender a un niño de x cantidad de meses, que habrá veces en las que uno no podrá cantarle".

A la pregunta: ¿Cómo aprendió Ud. los cantos de cuna?

Las madres dieron en algunos casos varias respuestas. Las respuestas obtenidas fueron:

10 madres sobre 20 respondieron haberlas aprendido con sus padres durante su infancia,

5 madres sobre 20 respondieron haberlas aprendido en la escuela,

3 madres sobre 20 respondieron tener la impresión de haberlas sabido desde siempre,

3 madres sobre 20 respondieron haberlas aprendido observando a su marido cuando éste le cantaba a su hijo (en el período siguiente al nacimiento, ellas evocaron recuerdos del marido cantando en la maternidad),

2 madres sobre 20 respondieron haberlas aprendido utilizando casetes, y finalmente, 2 madres sobre 20 respondieron haberlas aprendido durante la preparación para el parto.

A la pregunta: ¿Ud. cree que sus padres le han cantado?

Fueron 12 madres sobre 20, las que respondieron en forma positiva.

Nosotros hemos cruzado las variables "cree Ud. que sus padres le han cantado" y la frecuencia con la cual la madre canta a su hijo, una o más canciones. (Es necesario aclarar que se consideró para el análisis de los datos la conducta que la madre tuvo con cada uno de sus hijos). Los resultados obtenidos son:

3 madres sobre 4 que cantan frecuentemente (al menos 3 veces por semana) a sus niños, creen que sus propios padres les han cantado a ellas; y la otra piensa que sus padres no lo han hecho, pero agrega rápidamente a esta respuesta: "... por el contrario ellos me han contado muchas historias; yo guardo una hermosa imagen de esto".

En lo que se refiere a las madres que cantan esporádicamente canciones de cuna a sus hijos, la totalidad de ellas (4 sobre 4) piensa que sus padres les han cantado a ellas.

En relación a las madres que sólo cantan a sus hijos cuando éstos presentan dificultad para dormirse, las respuestas son: 3 madres sobre 5 estiman que sus padres les han cantado a ellas, mientras que las otras 2 creen que ellos no lo han hecho.

6 madres sobre 9 que no cantan a sus hijos, piensan que tampoco sus padres les han cantado a ellas.

Al contrario 2 madres sobre 9 que no cantan a sus hijos piensan que sus padres les han cantado a ellas. Es importante de señalar aquí que, entre estas dos madres una no cantaba canciones de cuna en el momento en que fue realizado el estudio pero dijo haberlo hecho durante los primeros meses de vida de su hijo. La otra madre expresó que ella no cantaba a su hijo, pero que pensaba que sería bueno hacerlo para que éste adquiera nociones musicales.

Por otro lado, 1 madre sobre 9 que no cantan responde no saber cual pudo haber sido la actitud de sus padres frente a ella (en relación al uso o no de las canciones de cuna).

Tipo de canciones utilizadas por los padres en el momento de acostar a sus hijos

Las categorías establecidas fueron las siguientes: canciones de cuna francesas tradicionales; versos infantiles (cortos textos donde existe un juego de palabras); canciones de cuna inventadas (se hace referencia aquí a las canciones en las que el contenido del texto es inventado en el momento mismo de ser cantada. Es una creación espontánea que en general da cuenta de los acontecimientos vividos por el niño durante la jornada); canciones de cuna creadas (en esta categoría se designan las canciones de cuna que han sido creadas por los padres como tales, y cuyo contenido no cambia a lo largo de tiempo); canciones religiosas; canciones tomadas de la radio; y otras. En la categoría otras, hemos incluido las canciones de cuna tradicionales pertenecientes a otra cultura distinta a la francesa, así como canciones creadas por la familia para espectáculos culturales y tomadas por ella como canción de cuna.

Las respuestas a las cuales nosotros vamos a referirnos ahora incluyen indistintamente las respuestas dadas por las madres y los padres que, cantan frecuentemente; esporádicamente; y los que cantan en los momentos en que el niño presenta dificultades para dormirse. Los datos correspondientes al tipo de canciones utilizadas por los padres son presentados en el cuadro siguiente:

	Madres	*Padres*
tradicionales	8	5
versos infantiles	6	3
inventadas	6	2
creadas	1	1
religiosas	3	1
radios	7	1
otros	6	2

Sobre las 5 madres que cantan frecuentemente 4 cantan canciones de cuna tradicionales, y además inventan canciones, la otra madre creó conjuntamente con su marido, una canción de cuna para su hijo. Ellos dicen al respecto: "Hemos creado una canción de cuna singular que sólo nos pertenece a nosotros".

La utilización de canciones difundidas por la radio, es también común en este grupo de madres, pero más aún en las madres que cantan esporádicamente.

La opinión de los padres sobre la costumbre de cantar canciones de cuna

Las respuestas de los padres a la pregunta ¿qué piensa Ud. de la costumbre de cantar canciones de cuna a los niños?, fueron clasificadas en tres categorías: C.A., C.B., y C.C.

En la categoría C.A. fueron reagrupadas las respuestas en las que los afectos están ausentes del discurso de los padres y en las que ninguna característica positiva fue atribuida al hecho de cantar canciones de cuna. En esta categoría se incluyó por ejemplo respuestas tales como: "Es un ritual como cualquier otro".

La categoría C.B. se compone de respuestas en la que los afectos están igualmente ausentes en el discurso de los padres, pero, a diferencia de la categoría precedente, éstos les atribuyen a las canciones de cuna, una característica positiva. Por ejemplo, respuestas tales como: "Es un ritual que ayuda a dormir a los niños".

Finalmente en la categoría C.C. fueron incluidas las respuestas en la que los afectos y sentimientos estaban presentes en el discurso de los padres. En general, estas respuestas fueron más elaboradas que las de las categorías precedentes y dieron cuenta de una investidura positiva de parte de los padres, frente a este ritual. En esta categoría se encuentran respuestas tales como: "Es la más natural de las expresiones de amor, que se tiene con un niño. Es lo que yo siento, lo que me surge... es la dulzura de la voz, de la melodía".

Considerando el tipo de respuestas de los padres (C.A., C.B., y C.C.) relativas a su opinión sobre la costumbre de cantar canciones de cuna y la frecuencia con la cual ellos cantan a sus hijos se notó que:

Todos los padres que cantan frecuentemente canciones de cuna a sus hijos consideran que éstas facilitan o vehiculizan la expresión de los afectos. La mayoría de los padres que cantan esporádicamente dan el mismo tipo de respuesta. Por el contrario, la mayoría de los padres que utilizan las canciones de cuna sólo cuando sus hijos presentan dificultades para dormirse, dan respuestas donde los afectos no están ligados a la práctica de cantar canciones de cuna, pero le atribuyen a ésta algún otro beneficio (en especial la eficacia para calmar al niño).

A su vez, la mayoría de los padres que no cantan a sus hijos no dan respuestas de este tipo (sino de tipo C.A.).

Estos resultados parecerían sugerirnos que el componente

afectivo ligado al ritual de cantar una canción de cuna incide sobre la frecuencia con la que los padres cantan a sus hijos.

Beneficios atribuidos por los padres a la práctica de cantar una canción de cuna

En relación a este tema, las respuestas han sido muy variadas. A veces, en el seno de una misma respuesta varios "beneficios" fueron atribuidos a la práctica de cantar canciones de cuna. Cada uno de éstos fue considerado para el análisis de los datos en forma independiente. Así:

60% de los padres entrevistados consideran que las canciones de cuna tienen un efecto calmante porque son portadoras de seguridad para el niño.

- Una madre dice: "La canción de cuna es una referencia para el niño, de pronto hay un universo sonoro que se vuelve familiar y reasegurador, porque es un momento en el que nosotros estamos bien, es un momento de placer que se comparte. Por eso, es algo que funciona para todo el mundo para él y para nosotros, y él se calma porque identifica allí, esos momentos en los que estamos bien".

56% de los padres estiman que las canciones de cuna favorecen la comunicación y el establecimiento de un vínculo con el niño.

- Una madre declaró: "Yo le cantaba una canción que a mí me gusta mucho (era la canción de cuna que su propio padre le cantaba a ella, cuando ella era niña). Yo se la cantaba porque yo pensaba... ella no va a entender todo lo que escucha, pero sí, los sonidos melodiosos, la dulzura de la voz, eso debe llegarle... Y además, no sé..., estábamos las dos juntas, ...no sé bien analizarlo, pero yo le cantaba eso y cuando yo cantaba ella me prestaba mucha atención".

- Otra madre expresó "El beneficio es que la canción de cuna es universal. Es a la vez, una relación muy individual y a la vez, una relación universal: es nuestro cuerpo que está implicado, pero nosotros somos simplemente una "antena" porque las palabras vienen a través del tiempo, a través de los siglos y ... son temas universales que llegan a todo el mundo". Ella agrega: "Nosotros le hablamos mucho, le explicamos muchas cosas, pero a veces cuando él está molesto, o nosotros, más allá de la explica-

ción no se tiene nada más para decir, y ahí la comunicación verbal no pasa más. Pero cantando, nos volvemos a comunicamos, restablecemos un buen vínculo".

- Un padre nos dijo: "Cantar una canción de cuna es la manera de continuar estando con el bebé sin que nuestro pensamiento parta".

28% de los padres entrevistados piensan que cantar una canción de cuna tiene un efecto calmante, para el adulto que la canta. Este efecto calmante, calificado por algunos padres de "terapéutico", está sobretodo ligado al hecho de que, según ellos, las canciones de cuna permitirían una autorregulación positiva de la relación. Se encuentra igualmente la idea que, la canción de cuna permite entrar en un ritmo organizador.

- Un padre enunció lo siguiente: "Sé por experiencia, que la canción de cuna cumple dos roles fundamentales. Por un lado tiene la virtud que calma, por el ritmo. Por otro lado tiene una función terapéutica sobre el adulto que canta. Directamente la canción de cuna tiene una acción sobre mis nervios. Me calma a mí mismo, nos lanza en un ritmo, una melodía que se repite con movimientos periódicos que nos calman".

28% de los padres consideran que el beneficio de la canción de cuna es su eficacia para ayudar a los niños a dormirse.

- Un padre expresó: "Una vez cuando él no llegaba a dormirse, porque estaba inquieto yo le canté "mi canción" (el padre designa así a la canción que su propio padre le cantaba a él cuando él era niño), y eso tuvo un efecto increíble sobre él. Cuando yo le canto, eso le llega profundamente, él reconoce la melodía y de golpe presta atención y queda concentrado en eso. Las canciones de cuna funcionan bien en los momentos difíciles, en los momentos en los que no sabemos más que hacer".

Otras respuestas fueron:

Algunos padres (24%) respondieron que el beneficio de la canción de cuna es, darle al niño una referencia de su mundo familiar; otros (20%) que las canciones de cuna le permiten al niño adquirir nociones musicales. Otros padres (16 %) estiman que las canciones de cuna le permiten al niño inscribirse en su cultura de origen. Otros padres (16%) contestaron que el beneficio reside en la riqueza temática de las canciones que permite transmitir y compartir diferentes estados anímicos. Para otros (16%) el beneficio es, que esta práctica le aporta a los padres un cierto

"reconfort narcisístico". Un padre explicó: "Cuando yo le canto, siento que lo logré, que tuve éxito con mi hijo, que lo hice bien, porque él se calma". Finalmente, 12% de los padres entrevistados consideran que el aporte de esta práctica es el de asegurar la continuación de una tradición oral. Mientras que sólo para un pequeño grupo de padres (4%) esta práctica no comporta ningún beneficio.

Los inconvenientes atribuidos a la práctica de cantar una canción de cuna

60% de los padres que participaron en este estudio consideran que la práctica de cantar canciones de cuna no implica ningún inconveniente;

40% estiman que esta práctica comporta el riesgo de volverse demasiado necesaria para el niño. Consideran que el riesgo de que el niño se vuelva dependiente de ésta y por ende, de la presencia del adulto no es despreciable.

- Algunas madres comentaron: "Cantar una canción de cuna es como acunar, luego se convierte en una esclavitud".

Para 20% de los padres el inconveniente principal de este ritual es que es necesario cantar espontáneamente, haciendo referencia a que es una práctica a la cual una persona no se puede forzar.

12% de los padres respondieron que el inconveniente de esta práctica es que es necesario saber cantar para hacerlo bien. Otro número igual de padres considera que el inconveniente mayor es que ocupa tiempo.

Remarcas

Es interesante subrayar que:

- para el grupo de padres entrevistados, hay menos inconvenientes atribuibles a la práctica de cantar canciones de cuna que de beneficios.

El inconveniente más evocado fue el "temor a la esclavitud".

- La mayoría de las madres (7 sobre 9) que no utilizan canciones de cuna con sus hijos, estiman que la práctica de cantar estas canciones implica el riesgo de que el niño se vuelva dependiente de la práctica y de la presencia del adulto a la hora de dormirse.

- Todas las madres que cantan únicamente cuando sus hijos presentan dificultades para dormirse opinan lo mismo que las anteriores.

- Por el contrario, la mayoría (4 sobre 5) de las madres que cantan frecuentemente (recordemos que esto significa al menos tres veces por semana) consideran que la práctica de cantar canciones de cuna no comporta el riesgo de hacer volver al niño dependiente de ésta, ni de la presencia del adulto.

- Por otro lado, la mayoría de los padres (40 %) piensan que hoy en Francia se cantan menos canciones de cuna que antes, porque los padres no saben hacerlo más. "Hoy, no tenemos un repertorio amplio, definido"; "...es a causa de un fenómeno de consumo. Estamos acostumbrados a tener un soporte, es decir, para la música vamos a escuchar un casete y para los cuentos vamos a leer un libro", y porque fueron (32%) reemplazadas por las cajitas de música y los casetes. (36% de los padres dijeron utilizar sistemáticamente la cajita de música o los casetes para dormir a los niños, mismo si ellos no lo piden o no muestran mayor interés por ellos).

- Respuestas concernientes a las canciones de cuna recogidas a partir de preguntas cerradas dieron como resultados que: todos los padres entrevistados consideran que las canciones de cuna favorecen el intercambio entre padres e hijos; y que la mayoría (70%) estima que cantar canciones de cuna es una práctica que comporta el riesgo de volver al niño demandante.

Nosotros hemos también cruzado las variables "frecuencia en la utilización de los cantos de cuna" y las respuestas de los padres a la pregunta "¿qué es para Ud. educar bien a un hijo?",[3] esto permitió constatar que:

De todas las madres que consideran que educar bien a un hijo es lograr que éste sea autónomo, ninguna canta con frecuencia a su hijo. A su vez, la mayoría de las madres que no hacen referencia a la autonomía del niño en su respuesta cantan frecuentemente o esporádicamente a su hijo. En el grupo de padres se observó lo mismo.

Reflexión

El presente trabajo aporta elementos que contribuyen a discernir el lugar de la canción de cuna entre los rituales utilizados a la hora de dormir a los niños en una región parisina.

Algunas investigaciones interculturales han señalado la desaparición rápida de las prácticas tradicionales de *maternage* en

diferentes regiones del mundo. En el mundo occidental numerosos autores (Danzelot, 1971; Loux, 1974; Gelis, Laget y Morel, 1978) sitúan este fenómeno masivo desde mediados del siglo XIX.

En Francia, los trabajos de los etnólogos detectan los últimos trazos de las prácticas antiguas en la campaña francesa, hasta el inicio de los años 1950, pero prácticamente no más allá de esta época.

Otros estudios (Stork, 1993) indican que en los países europeos y en los Estados Unidos, el uso de la cuna, así como la práctica del acunamiento están en vías de desaparición. El patrimonio de los cantos de cuna se pierde y la cajita de música tiende a reemplazar el canto materno.

Nuestro trabajo nos permitió constatar que efectivamente las canciones de cuna son usadas por los padres parisinos con poca frecuencia. El valor de nuestro estudio radica en su carácter exploratorio; y si bien, no nos permite sacar conclusiones definitivas, hace igualmente emerger una serie de datos particularmente interesantes.[4]

Aunque la mayor parte de los padres conocen canciones de cuna tradicionales su repertorio es pobre. Ellos toman a veces como canción de cuna, una "tonada conocida" escuchada en la radio. Esta en algunas oportunidades va a coexistir con la canción de cuna tradicional, y en otras oportunidades, va a reemplazarla. El efecto esencial buscado aquí sería el compartir el placer auditivo; placer que para el niño proviene de la envoltura materna sonora, que se desdobla lo más a menudo, en envoltura corporal. Las canciones de cuna han sido designadas como propias de los momentos de encuentro íntimos con el niño, como: "una expresión de amor"; "como un vínculo íntimo con el niño"...

Cabe preguntarnos si "la prohibición del contacto" a la que hace referencia Candilis Huisman (1994), no estaría detrás del "desuso" de este ritual. Esta autora subraya como particularidad de la cultura francesa, la preocupación por disciplinar al niño, preocupación que estaría sustentada en "la prohibición o el tabú del contacto".

Reconoce en esa preocupación la herencia de una concepción cristiana en la que el niño y el cuerpo en general, son ligados a la teoría del pecado original. Así explica el que sean en la cultura francesa los intercambios visuales y vocales los vectores privilegiados de la comunicación, incluso con el bebé. De ahí explica el rechazo a cargar demasiado al niño en los brazos, el temor de hacerlo demasiado caprichoso y sobre todo la restric-

ción de los contactos cutáneos en la medida en que el tocar, sinónimo de erotización estaría sometido a un tratamiento ambiguo.

Una certeza es que detrás de este estado de hechos, a saber, el poco uso de las canciones de cuna, se disimula el "temor a la esclavitud", así como el temor de parte de los padres de engendrar cierta dependencia mutua en la relación con su hijo. Parecería que la tecnología (casetes, cajitas de música, etcétera) les ofrecería a los padres cierta "garantía" de que esto no va a ocurrir.

Cantar una canción de cuna es una práctica milenaria, a la cual ya Platón, le reconocía un rol ventajoso tanto para el cuerpo como para el alma de los niños.

Los padres le atribuyen más beneficios que inconvenientes a esta práctica, de la cual parecería de todos modos que "no hay que abusar". Un padre al comentar: "La canción de cuna es como un remedio, sólo debemos utilizarla cuando hay un problema", hace referencia al mismo tiempo, a la eficacia (como un remedio) de la canción de cuna y al control que hay que tener sobre esta práctica.

Los resultados de este estudio nos autorizan a pensar que efectivamente se le podría atribuir a las canciones de cuna, (en tanto que ritual para acostar al niño que implica la presencia del adulto, la utilización de la voz y del componente rítmico), un efecto positivo sobre el sueño del niño. Resta verificarlo.

Para concluir, queremos insistir en el carácter exploratorio de este trabajo que nos orienta en la búsqueda de respuestas y nos plantea nuevos cuestionamientos. A saber, si la canción de cuna es eficaz para ayudar al niño a conciliar el sueño: ¿lo es también su prescripción? Porque a partir de nuestras observaciones parece que las madres que han aprendido las canciones de cuna durante la preparación para el parto, o inmediatamente después de éste, no cantan por mucho tiempo a sus hijos. Por el contrario, los resultados hacen pensar que "el aprendizaje kinestésico primario" (la memoria del cuerpo) juega un rol mayor en la transmisión y en el uso que se hace de esta práctica.

Parece entonces, que los cantos de cuna siempre tienen un lugar en el encuentro entre padres e hijos. "Ellas están allí", a veces como en un estado de latencia, y será entonces, la "crisis" de un niño o su pedido explícito quien las hará emerger.

Notas

1. Marcel Mauss, fue el primero en describir "las técnicas del cuerpo", en 1934, en la Sociedad Francesa de Psicología. El entiende por éstas "... las maneras en que los hombres, sociedad por sociedad, de una manera tradicional, saben servirse de su cuerpo". Mauss subraya que el cuerpo es "el primer y el más natural instrumento del hombre", poniendo en evidencia que "las técnicas del cuerpo" son actos construidos en función de un objetivo que no concierne solamente al individuo, sino a toda una sociedad. El nos advierte que el acostar da cuenta, como todas las otras técnicas del cuerpo de una "*empreinte culturelle*". Dado que las técnicas del cuerpo son "montages fisio-psico-sociológicos de series de actos que se transmiten de una manera tradicional propia a cada cultura". Ellas permiten así, la adaptación del individuo a su sociedad y a su cultura.
2. Casi todos los adultos cualquiera sea su edad y su sexo modifican su manera de hablar para dirigirse a los bebés o a los niños pequeños. El adulto manifiesta así, su solicitud hacia el bebé y la voluntad de adaptarse a sus capacidades al regular el registro de su voz, al articular más claramente y lentamente y al adoptar un tono afectivo. El entorno lingüístico de los niños, corresponde al menos en gran parte a formas particulares del lenguaje llamadas "motherese" y "baby-talk" en la literatura inglesa. "Motherese" es un término que se refiere sobretodo a las modulaciones de la prosodia y de la voz de la madre o de los adultos hablándoles a los bebés, mientras que el término "baby-talk" insiste sobre todo en la simplificación del vocabulario, de la sintaxis y de la forma de las palabras del lenguaje destinado a los niños un poco más grandes sin por ello dejar de lado los modos de entonación.
3. El análisis de las respuestas a estas preguntas reveló el deseo de los padres de que su hijo sea precozmente autónomo. El temor a la esclavitud fue ampliamente mencionado durante las entrevistas. Por ejemplo, una madre comentó: "Educar bien es que sean autónomos". Ella agregó: "En mi casa los niños se duermen solos porque yo no quiero que sean dependientes. Es necesario fomentar esta autonomía desde bebés".

   Las respuestas obtenidas fueron: 50% de las madres entrevistadas respondió que educar bien a un hijo es que él sea autónomo; 15% respondió que educar bien a un niño es ser cuidadoso de él y prestarle atención; 10% responde que educar bien es estimular la curiosidad; 10% responde que es hacerle adquirir confianza en si mismo; otro 10% respondió que es educar respetando el ritmo de desarrollo del niño y 5% de las madres responde que educar bien es que tenga límites (desde su nacimiento).
4. Para tener en cuenta el contexto de los datos referidos a la canción de cuna debemos señalar que en lo que concierne al tipo de rituales usados en forma global, una relativa puesta a distancia de parte de la madre frente al niño es la regla para los más pequeños (de 0 a 12

meses). En esta edad los rituales más usados son o bien los que están ligados a una necesidad fisiológica del niño o bien, los que son susceptibles de mediatizar el contacto físico entre la madre y el niño: La cajita de música parece reemplazar el canto y la voz de la madre y la utilización de objetos (sobretodo pañuelos con el perfume materno) parecen querer sustituir la presencia de ésta. Nuestras observaciones mostraron que los padres tratan de intervenir lo menos posible en la perspectiva de enseñarle al niño a dormirse y calmarse solo. Las conductas (tales como acariciar, tomar al niño en brazos, cantar canciones de cuna) implicando una mayor proximidad corporal, son practicadas por lo general en el living de la casa y evitadas en el cuarto del niño.

BIBLIOGRAFÍA:

Altman M. y cols. (1993), "El valor de la canción de cuna: entre la organización psicosomática de la madre y la organización psicosomática del bebé". *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, N°77, 39-56.

Antoine C. (1988), Thèse de Doctorat de troisième cycle, Institut de Musicologie Université de Strasbourg

Bruley M. C. y Turner L. (1997), *Berceuses et paroles pour appeler le sommeil*. L'école de loisirs, París.

Candilis Huisman D. (1994), *L'âge du toucher chez le jeune enfant*, París, Fondation Mustela.

Cerutti S. (1997), *Mémoire de D.E.A. de Psychologie Clinique, Pathologique et Psychanalytique*, Institut de Psychologie, Université René Descartes.

Cerutti S. (1998), La question de la transmission musicale en la relation mère enfant, *La Revue de Musicothérapie*, Février 1998.

Challomel M. J. et Thirion M. (1988), *Le sommeil, le rêve et l'enfant*, París, Ramsay.

Danzelot J.(1971), *La police des familles*, París, éd. de Minuit.

Ferber R. (1990), *Protégez le sommeil de votre enfant*, trad. franç. París, ESF. Publié en 1986 par Simon and Schuster, Inc., New York (Etats-Unis) sous le titre: Solve your child's sleep problems.

Gelis J. , Laget M. , Morel M. F. (1978), *Entrer dans la vie. Naissances et enfances dans la France traditionnelle*, París, Gallimard-Julliard, coll. Archives.

Loux F. (1974), Pratiques modernes et pratiques traditionnelles d'hygiène et de prévention de la maladie chez les mères et leurs enfants. *Doc. de travail* Cordes.

Mauss M. (1935), Les techniques du corps, Journal de Psychologie, 271-293, (conférence présentée à la Société de Psychologie, le 17 mai 1934).

Stork H. (1993), *Les Rituels du coucher de l'enfant*. Variations culturelles, París, ESF.

Stork H. (1997), Garçons et filles, pères et mères, dans la berceuse populaire: contribution à l'étude des phénomènes transitionnels, in *Garçons et filles, hommes et femmes. Aspects pluridisciplinaires de l'identité sexuée.* Mélanges en l'honneur de Colette Chiland. Ouvrage collectif de P. Coslin, S. Lebovici et H. Stork, 127-154, Paris, PUF, Le fil rouge.

Stork H., Gestes du maternage en situation d'immigration. Enculturation, transmission, acculturation, *Bulletin de Psychologie*, Tome XLVIII- n° 419, 281-287.

El padre, la función paterna y la canción de cuna

Soledad Próspero de Nocetto

"...Y no te olvides de algo
que se adivina en la vida
y es que la vida misma
es un milagro de amor..."

Jaime Ross

En los diferentes artículos de este libro, hemos intentado abordar la importancia de la canción de cuna en relación al vínculo madre-bebé: la función materna, la envoltura sonora, etcétera. En todos ellos aparece la presencia del padre, así como también a través de entrevistas clínicas y los trabajos estadísticos realizados. Lo cual nos llevo a detenernos en el padre, preguntarnos por su lugar, su función y cuál podría ser la importancia de la canción de cuna en relación del vínculo padre-hijo y padre-madre-bebé.

El punto de partida para introducirnos en este tema que hoy nos convoca, es el de los vínculos. Los vínculos familiares, las interrelaciones entre cada miembro de una familia, con lo rico y complejo que son estos espacios. Intentaré ir dando sentido y complejizando los términos de pareja, hijo, padre.

Cuando pensamos en el inicio de una familia, nos encontramos con el vínculo de pareja, un hombre que ama a una mujer, y una mujer que ama a este hombre; motivo por el cual deciden constituir una pareja. Y para constituir una pareja matrimonial, junto con el amor, es condición necesaria ir desprendiéndose internamente de la familia de origen. Este proceso tiene el sentido de des-investir a aquellas figuras y pasar a privilegiar un otro ubicado por fuera del grupo familiar de origen (en una

posición exogámica). Este pasaje es el resultado de un trámite necesario y complejo, que puede compararse con una "negociación" que los hijos habrán de hacer con sus respectivas familias de origen y con la familia del otro, para poder ocupar un lugar en la estructura matrimonial y así poder ser nombrados y nombrarse a sí mismo esposo-esposa (J. Puget, 1995).

Ocupar un nuevo lugar, que está lleno de expectativas e ilusiones de la nueva pareja, lleva consigo también los temores y las angustias ligadas a lo no conocido. Ocupar este lugar de pareja matrimonial (además de otras negociaciones respecto a las familias de origen, entrega de la hija, renuncia del hijo, etcétera) supone poner en juego el ejercicio de la función paterna por parte de este hombre-marido. La primera prohibición que hace es con respecto a su mujer coartando para ella la vuelta a su familia de origen (en cumplimiento del tabú del incesto), (Gaspari, 1991).

Luego cuando la esposa deviene madre y el esposo deviene padre, se ponen en relieve otros aspectos de sus respectivas funciones.

El bebé nace, sale del vientre materno; indefenso, en vías de desarrollo y necesita de todos los cuidados posibles que puedan brindarle esa madre y ese padre. Necesita el sostén-amparo de la madre a través del pecho que lo alimenta, de su amor, de sus caricias, así como del sostén-amparo de su padre, que también brinda amor a su hijo y esposa; apoyo y sentimiento de seguridad, pero es una función, la paterna, con su propia especificidad: la del nombramiento del hijo. "El hijo necesita tanto de un pecho que lo alimente como de un nombre, para poder constituirse" (Gaspari, 1991).

Esto implicaría el pasaje de lo natural a lo simbólico.

Cuando los padres esperan un hijo y eligen un nombre para él, están armando un lugar, que el hijo va a ocupar en el momento de su nacimiento. Un lugar que está esperando al bebé y que lo va a sostener y singularizar. Nombre a partir del cual el bebé va ir construyendo su psiquismo y subjetividad.

Simultáneamente el lugar del hijo, da nacimiento a los lugares de padre y madre, convierte a la mujer en madre y al hombre en padre. Y agrega la cualidad de que están vinculados, que ambos son responsables de esa creación: el hijo.

Proceso por el cual también se sigue construyendo la subjetividad desde el lado de los padres.

Nuestra clínica nos ha mostrado, cómo muchas veces en este proceso de formar una familia suceden fallas con consecuen-

cias en la constitución de los lugares "hijo", "padres", "madre".

Veamos un ejemplo: en una entrevista clínica en el hospital de niños Pereira Rossell, una madre y su bebé de 10 meses, consulta por afección psicosomática del niño (asma del lactante). La madre comienza su relato expresando que su hijo, tiene 2 nombres y 2 apellidos. Los 2 apellidos son los de la madre porque estaba separada del padre desde el embarazo de Juan, entonces "...lo reconocí yo...el padre no estaba... estaba afuera... y no lo reconoció...". Ante la pregunta del porqué de la elección del nombre, la madre contesta que ella no eligió los nombres, se los eligió una amiga de ella que ahora es la madrina de Juan. Durante la entrevista la madre relata el sinnúmero de dificultades que le acarrea que Juan viva pendiente de ella; "...no puedo trabajar, ni dejarlo en guardería... necesita estar pegado a mí todo el tiempo... el duerme sobre mí, tiene la camita al lado pero no hay caso...".

En función de lo que veníamos conceptualizando, podríamos plantear que la separación de esta mujer de su marido, en el momento del embarazo, impidió que entre ambos pudieran armar un lugar para el hijo que iba a venir "el padre estaba afuera", como distancia física pero también quedó afuera de la construcción del espacio simbólico para este hijo y para ellos como pareja de padres.

No pudo nombrar a su hijo, apellidarlo, "reconocerlo" y reconocerse como padre y la inscripción jurídica es a través de los apellidos de la madre. La inscripción psíquica sería que este hijo es sólo de la madre, no hay referencia al padre a través de su apellido. Ni hay referencia al padre por parte de esta madre, como una figura que cuente para ella. Entonces no se puede lograr crear el "espacio-hijo", lugar de un tercero, representante de un vínculo de pareja, que los liga a ambos y que luego se materializa en un bebé.

El hijo es vivido entonces como una parte del cuerpo de su madre "duerme sobre mí", por eso esta madre no pudo pensar un nombre para él.

No pueden separarse porque para poder separarse se necesita la función paterna, que a través de su palabra, dando su apellido, nombrando al hijo, genera el efecto de terceridad. Ejerciendo su función en su efecto de corte, presencia de un tercero que separa al niño de su madre, en el sentido de prohibición de la fusión original, aceptando que la dependencia del hijo a su madre es casi absoluta en el comienzo de la vida. Efecto de corte en el sentido de discriminación, poder nombrar a la madre y al

hijo como uno y otro. Nombrar al hijo como hijo de ambos al mismo tiempo. Esta discriminación es posible si la madre simultáneamente hace referencia a un tercero, esto es cuando ella ama su hombre y él cuenta para ella y puede de esta manera transmitírselo a su hijo.

Para que el padre logre ejercer esta función debe estar disponible, saber tomar parte, compartir juntos, descubrir la distancia necesaria para que cada uno pueda crecer, desarrollarse, individualizarse (Proceso de separación-individuación).

El padre de Juan no estaba disponible, no pudo ejercer su función, ni tampoco la madre pudo ejercer la función paterna, ya que ésta no es exclusiva del hombre (que no ejerza la función paterna el hombre también tiene consecuencias).

A Juan sus padres no le pudieron elegir un nombre, ni darle el apellido del padre y esto tiene consecuencias tanto en la constitución del psiquismo del bebé como en la constitución de los vínculos familiares.

Poner el nombre y apellido a un hijo es una acto que anuda el plano psíquico, singular, con el familiar y social.

El nombre desde el plano individual (intrapsíquico) sostiene y favorece los procesos de individuación; nombre que le es dado por los padres que puede ser de algún antepasado, de algún personaje de novela o película, que implica una transmisión generacional, que requiere de un trabajo de apropiación de aquello mismo que lo constituye. Es necesario apropiarse de lo recibido con el nombre y ponerle el propio sello. De esta manera el nombre puede ser pensado como un sostén estructurante del psiquismo. Podríamos pensar la importancia que tendría entonces incluir en la canción de cuna cantada al niño, su propio nombre.

En el plano familiar el nombre lo inscribe en la trama vincular familiar; hijo de tal, nieto, sobrino. Lo inscribe en un linaje, en una genealogía, supone un posicionamiento frente a la familia de origen y a la historia de las generaciones precedentes, en una historia no sólo familiar sino social.

En el momento que una persona se identifica con su nombre y su apellido, entra al mismo tiempo en un proceso de unificación y singularización. Procesos que conducirán a un desarrollo de la subjetividad.

En el plano familiar el nombre singulariza lo que el apellido unifica. En el plano social el apellido singulariza (apellidarse, artículo).

Otro aspecto inherente a la función paterna, en el plano so-

cial, es el de ser el representante de los mandatos socio-culturales.

El padre ejerce la prohibición de la relación de parentesco: "no te acostarás con tu madre"; "no volverás a meter este niño en tu vientre"; "no regresarás a quien fue tu dador"; "no retendrás para tí a tu hijo". Estas prohibiciones (tabú del incesto) no son invento del padre, él se limita a poner en su voz esta marca recibida de la historia universal. El padre es el representante de esta ley humanizante. De esta manera incluye a la familia en el orden social, en cuanto hace a la circulación exogámica. Es decir, regla la forma como van a circular los hijos varones (renuncia) y como van a circular la hijas mujeres (cesión).

Por lo tanto la función paterna aparece aquí como normatizante de la sexuación.

También en el plano social, este hombre, padre, para poder sostener su función paterna necesita de la trama social, que lo sostenga, que lo habilite en su propia identidad masculina. La identidad del hombre está por ejemplo vinculada al trabajo. Entonces nos preguntamos si la desocupación va a producir efectos en la estructura afectando a este hombre padre de familia en las representaciones en las cuales él se soporta, representaciones tales como ser hombre es tener trabajo; ser hombre es sostener a la familia.

Desde lo cultural, la paternidad se funda jurídicamente por una relación de lenguaje, un acta de nombramiento.

Los padres eligen un nombre para el niño y en el momento del nacimiento le es asignado. De esta manera lo hacen entrar en el lenguaje, existe simbólicamente, tiene un nombre que lo individualiza.

Además para que exista para la sociedad, tiene que ser inscripto en el registro civil, nombrado y apellidado, de esta manera queda inscripto como miembro del grupo social.

La función paterna tiene que ver con la *palabra* que hace "acto". Al dar su nombre, el de sus antepasados paternos, el hombre que "declara" al niño se reconoce co-responsable junto a su mujer, de su hijo, ante la ley y los hombres. La ley y los hombre, es decir la cultura, lo reconocen como padre (This, 1980).

De esta manera, este ritual regla los vínculos entre sociedad-padre-hijo (Gaspari, 1991).

Según se juegue en la trama familiar, la función paterna, se darán los distintos destinos del vínculo padre-hijo. Un padre que pueda ejercer su ley, su corte, pudiendo desprenderse de

su hijo (renuncia o cesión del hijo/a) permitirá a éste que salga a la búsqueda de su proyecto propio, aun cuando incierto. Un padre que no pueda renunciar, que sea pura presencia, a través de suministro, protección e ilusión de seguridad, no le permitirá al hijo desarrollar su capacidad de pensamiento autónomo.

Deseo terminar este artículo citando unas palabras de Eduardo Galeano:

La Función del Arte

Diego no conocía la mar. El padre, Santiago Kovadloff, lo llevó a descubrirla.

Viajaron al sur.

Ella, la mar estaba más allá de los altos médanos, esperando.

Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la inmensidad de la mar y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura.

Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre:

¡Ayúdame a mirar!

Eduardo Galeano

Bibliografía

Berenstein, I., *Psicoanalizar una Familia*, Buenos Aires, Paidós, 1990.

Berenstein, I., De la Familia al Vínculo. Notas para una metapsicología. En: "12° Congreso Internacional de Psicoterapia de Grupo", Buenos Aires. Agosto 1995.

Berenstein, I., Bianchi de G.K ; Gaspari, R. C., Gomel de S., Gutman, J., Matus, S., Rojas M.C., *Familia e Inconsciente*, Buenos Aires, Paidós, 1991.

Gaspari, R., "Función Paterna, Familia y Cultura". En: Encuentro Internacional de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo. Mesa Redonda, "El Papel del Padre en la Familia", Buenos Aires, agosto de 1985.

Gaspari, R., Gutman, J., Magliano, O., Onofrio, G., Santos, G., Selener, G., Rajnerman, G., Zuckerman, P., *Función Paterna, Un saber acerca del sexo y la muerte.*

Gaspari, R., Rajnerman, G., Santos, G., "Estructura y acontecimiento. La pregunta por el origen en la familia adoptiva". En: Primeras Jornadas Nacionales de la Federación Argentina de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares, Mendoza, 1993.

Gaspari, R., *Acerca de lo Público, Privado, Intimo.* Ficha de circulación en AUPCV, 1997

Gomel, S., *La Trasmisión en el Contexto del Psicoanálisis Vincular.* Ficha.

Käes, René, *Psicoanálisis y Representación social.* Ficha.

Puget, J., "Por qué pensar en términos de configuraciones vinculares" *Rev. Trama* 1(1),1995.

Puget, J., Berenstein, I., *Psicoanálisis de la pareja matrimonial*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

This, B., *El Padre: Acto de Nacimiento*, Buenos Aires, Paidós, 1982.

La canción de cuna:
cultura y lazo entre generaciones

Alicia Weigensberg de Perkal

"Yo escucho los cantos
de viejas cadencias
que los niños cantan
cuando en coro juegan, (...)
En los labios niños,
las canciones llevan
confusa la historia (...)
de viejos amores
que nunca se cuenta (...)
canciones ingenuas,
de un algo que pasa (...)"

Recuerdo infantil
Antonio Machado

Nace un bebé y un nuevo eslabón se abre en la cadena generacional, unido a historias, creencias, ideales y valores que a modo de un caleidoscopio familiar ponen en juego diferentes formas y colores.

Desde los primeros encuentros, madre, padre, hermanos, u otros, actuarán como "portavoces", a modo de lectura. En el interjuego de palabras y caricias irán semantizando, significando el cuerpo del bebé, más precisamente su corporeidad total. Investimento narcisista que irá dibujando, trazando los primeros capítulos de su historia.

Cuerpos que permitirán este tallado en la diálectica de una paradoja originaria: la obligatoriedad de pertenecer y de libertad en la posibilidad de elegir cómo hacerlo. Sentimientos de pertenencia, referencia, e identidad, estableciendo continuidad al quedar entrelazados, edificados y marcados por la transmisión de aquellos sistemas de valores e ideales de la cultura y de la familia.

Cuerpo del infans, que a modo de soporte de significantes, llevará inscripta la historia libidinal y su historia identificatoria. Como sostén de las primeras experiencias, quedarán huellas-signos a modo de escritura ideográfica, conservando así la memoria de lo que la mente posiblemente no recuerde.

Escritura que irá surgiendo en la "combinatoria entre lo oído y lo visto-vivido", delineando huellas de las cuales emergerán recuerdos y olvidos, unos y otros necesarios en la construcción del ser.

Por nuestra condición de parlantes, los seres humanos, utilizamos un discurso que nos antecede, transmisor de ideologías, sistemas de valores y creencias. Lenguaje, costumbres, usos, ritos, normas, modas que engloban a los sujetos en un contexto determinado.

En el transcurrir del tiempo, abuelos, padres, hermanos envuelven al bebé con sus susurros, cantos, cuentos, como parte de sus memorias, novelas, historias. Palabras que enlazan y entretejen el devenir del nuevo ser. Voces que juegan con la *repetición, recreación y lo nuevo que surja en su encuentro.*

Voces que se plasman en un acto libre y espontáneo, que se repiten, recrean y renuevan en el diario vivir al tomar elementos del entorno, entrelazados en lo socio-cultural.

A modo de comunicacion, en el encuentro con el bebé, no solo de su madre, sino también de padres, hermanos, abuelos y cuidadores surge la canción de cuna. Zona de encuentro íntima, plena de emoción, en donde confluyen el lenguaje musical sonoro y el verbal. Música y palabras capaz de provocar determinadas reacciones y estados emocionales de euforia, tristeza, placer, sosiego.

Aquí, nuevamente retomamos las palabras de Susanne Langer, quien reafirma esto: "El auténtico poder de la música consiste en el hecho de que puede ser fiel a la vida del sentimiento(...) puede tener no sólo un contenido sino también un transitorio juego de contenidos. Puede articular sentimientos sin quedar ligados a ellos".[1]

Nos preguntamos: ¿Qué se transmite? ¿Qué se proyecta? ¿Qué valores, ideales y representaciones? ¿Qué tipo de mensaje prevalece? ¿Predominan en el mismo, aspectos específicos sociales o familiares o personales; o acaso es un todo entrelazado ? ¿Qué se expresa a través del lenguaje musical y qué a través del verbal?

Transmite lenguaje musical, arrullos, nanas como parte de la comunicación oral, que articula cultura y subjetivida-

des. Palabras, expresiones, que van formando una estructura en versos acompañada de melodía, que posibilita codificar y decodificar las representaciones mentales y los afectos de los seres humanos.

Como se indicara en capítulos anteriores es un "mensaje que combina lo personal y familiar con la expresion cultural del grupo de pertenencia".* Su letra puede ser incidental, vinculada a costumbres, paisaje, folclore, correspondiente al lugar de origen, recogidas y transmitidas oralmente. Vivencias, representaciones retransmitidas generación en generación. Arrullos que van variando, que se modifican, transforman o bien se inventan en la misma interacción.

Cada cultura produce sus propios significados y al sujeto que adviene, se le asigna un lugar, con ideales, valores y modos de interpretación de la realidad conformes al mito familiar.

Sigmund Freud nos indicaba por un lado que: "*El individuo lleva realmente una existencia doble, en cuanto es fin para sí mismo y eslabón de una cadena de la cual es tributario contra su voluntad o, al menos sin que medie ésta...*",[2] mientras que en otro texto manifiesta: "*Nos es lícito entonces, suponer que ninguna generación es capaz de ocultar a la otra que le sigue sus procesos anímicos de mayor sustantividad*".[3]

Allí se interroga cuáles son los medios y caminos de que se vale una generación para transferir a la que le sigue sus estados psíquicos. Intenta un esbozo de respuesta suponiendo que existiría "una herencia arcaica que requiere del postulado de una transmisión filogenética y de la persistencia de huellas mnémicas que pasarían de generación en generación".

Otros autores dirán que es como una "pulsión a transmitir", en tanto surge desde la propia corporeidad como impulso.

Pulsión, límite entre lo somático y anímico que se conforma a través del encuentro con el otro.

"El representante representativo de la pulsión no remite nunca, entonces, a lo biológico de manera directa, sino que está, inevitablemente, marcado por la situación del encuentro. El Otro primordial, amparador omnipotente en los comienzos, es también proveedor inevitable de los significantes a través de los que la pulsión encuentra su expresión." (Susana Sternbach)

Encuentros fundantes enraizados en el mundo pulsional, en la corporeidad, erogeneidad, percepciones, identidad yoica, idea-

* Véase el capítulo El valor de la canción de cuna: entre la organización psicosomática de la madre y la del bebé, p. 51.

les, y en el mundo del pensamiento. Diálogo en donde se establece ligazones entre el "impulso a transmitir" y la pulsión de apoderamiento como forma de apropiarse, de unirse y poseer el legado por los ancestros.

Silvia Gomel en su análisis de "Acerca de la Transmisión" puntualiza: en esta materia "nada se pierde; no hay fuga posible. ...Se trataría de un empuje, en el sentido del 'drang' pulsional, que reconoce dos fuerzas motorizantes: por una parte los anhelos narcisistas de inmortalidad, vía la transmisión de los tabúes y las significaciones imaginarias de la cultura. ...La manera de relacionarse un individuo con su historia -en una dialéctica del recuerdo y del olvido- le es impuesta por su realidad psíquica atravesada por lo genealógico; a su turno implicará algún tipo de retorno sobre la trama familiar."

Transmisión que irá dejando "huellas" en los usos y costumbre de los individuos insertos en su contexto social con funciones y lugares en la estructura familiar.

Lugar y función en la estructura familiar inconsciente aluden al espacio virtual a ser ocupado por los diferentes yoes (padre, madre, hijos). Sujetos de deseos atravesados por contenidos transubjetivos, significantes y significados socio-culturales inconscientes.

Al decir de Janine Puget e Isidoro Berenstein en el proyecto-vital de la pareja se irán entretejiendo contenidos transubjetivos, (representaciones inconscientes socio-culturales) presentes en la inauguración del nacimiento simbólico del hijo y que conformarán la psique del infans desde el inicio.

Representaciones inconscientes socio-culturales que forman una estructura virtual de los vínculos familiares, inscribiéndolos en las leyes de parentesco y continuidad histórica.

Contrato consciente-inconsciente entre el sujeto y la sociedad, donde ambos se garantizan la continuidad y el reconocimiento, lo que permite la transmisión de lo cultural, en su función identificante.

El conjunto familiar -como cuerpo-familia- a similitud del caleidoscopio toma distintas formas y colores en sus movimientos. *En la transmisión de lo social de significados transculturales y transgeneracionales, asegura la continuidad del linaje y del conjunto social, imprime su sello distintivo a la vez que promueve actividad y apertura a lo diferente.*

Cada familia arma su representación mítica. Relación estrecha entre los ideales familiares y los propuestos por el discurso cultural de una época. Familia y cultura se entretejen, recrean y se inscriben en el sujeto.

Cuerpo- familia con doble movimiento: centrípeto básicamente narcisista al mantener la matriz de identidad básica de la familia y centrífugo en tanto va constituyendo las diversas singularidades de aquellos que la integran.

Voces, miradas, olores, caricias, gestos, ternura en un juego de magia y sentimientos enlazan al hijo con los diferentes miembros de su familia, constituyendo un sostén narcisístico.

Al elegir contenidos temáticos y significados permitirá al bebé ir entretejiendo a modo de matriz, fantasías, deseos, sueños, así como novelas familiares. Contribuirá a la inscripción del registro inconsciente familiar, a las diferentes identificaciones, con sus padres e historia.

Entre las nanas latinoamericanas, encontramos aquellas imbuidas en la herencia cultural española, las que fueron adquiriendo una transmisión singular en cada diferente lugar geográfico.

Lauro Ayestarán nos dice que "la expresión musical mas socializada del Uruguay es el Arroró". Podemos definirla como canción de cuna de origen español, remodelada posiblemente a partir de las Cantigas 232 y 249 que se remontan al Siglo XII.*

La conocida canción de cuna "Santa Ana" sobre la misma tonada que el "Arrorró", nos remite a la abuela universal católica, basada en conjunto de creencias y temática religiosa.**

En la transmisión de elementos asociados a la cultura religiosa, en Bolivia encontramos la adaptación de la tradicional cántica "Aserrín, aserrán":

Asserrín, aserrán,
las guaguitas de San Juan
Piden pan no les dan
Piden queso les dan hueso.
Asserrín, aserrán
a las guaguas de San Juan

* Durante dicho siglo, las cortes del Rey Alfonso X, el Sabio, eran un campo fértil para poetas y músicos, allí alternaron trovadores provenzales y gallegos, juglares castellanos, y otros venidos de diferentes países. El propio Rey era un trovador de gran lirismo. A él le corresponde la recopilación de un número de melodías, a las que se les llamó Cantigas, de las que se conservan unas 400, en la biblioteca de El Escorial, entre las que se encuentran las mencionadas.

** Véase el capítulo Los arrullos y las canciones de cuna en el repertorio tradicional uruguayo: una aproximación comparativa, p. 184.

El folclore brasileño se nutre de los aportes culturales africanos, europeos e indígenas. En sus costumbres se entrelazan valores y tradiciones de estas culturas las que se plasman en sus músicas y canciones.

Entre los hábitos tradicionales de esta nación encontramos que en las familias de origen blanco (clase acomodadas), sus hijos se criaban por "ayas" o "amas de leche" de raza negra.

Así es el origen de estas dos conocidas nanas:

NANE NENE

Nana Nenê
Que a Cuca vem pegar
Papaí esta na roca
Mamae foi trabalhar

NANA NENE

Nana Nene
Que la Cuca va a agarrar
Papá esta en la roca
Mama fue a trabajar

BOI DA CARA PRETA

Boi, Boi, Boi
Boi da Cara Preta
Pega essa menina
Que tem medo de careta

BUEY DE CARA NEGRA

Buey, buey, buey
Buey de cara negra
Agarra esa niña
Que tiene miedo de la careta

De estas surge que los bebés están amamantados por pechos, canciones, mitos y sentimientos de la raza negra; en tanto en la "Nana nene" los padres estan fuera del hogar, y en el "Buey de cara negra" no es explícito, pero de ambas surge que quien canta no es la madre.

Padres ausentes sustituidos por mitos omnipresentes: Cuca, ser mítico de la imaginería popular, bruja de aspectos patéticos y a la vez divertidos; y el Buey de cara negra, "monstruo" no totalmente malo, recreado en danzas y fiestas populares, originario del nordeste brasileño.

Ambos mitos evocados como representaciones del aya que cuida, imbuida de la cultura afro-brasileña.

Al acunar al bebé, le dice dónde están sus padres ("en la roca", "a trabajar"), le transmite el que-hacer diario, y a su vez le imprime sus propias fantasías, vivencias, valores, creencias de su cultura originaria.

Música y palabras se entrelazan a modo de transmitir los usos y costumbres del medio y las representaciones transculturales, que van cambiando y transformándose en el diario vivir.

El folclore indígena paraguayo aporta ejemplos adicionales al respecto. De estos hemos recogido una canción de cuna del grupo étnico indígena Mby'a, originario de la zona oriental y chaqueña del Paraguay. Cabe indicar que dicho grupo no fue evangelizado, por lo cual sus diversas expresiones reflejan sus valores indígenas originales.

De la recopilación efectuada por diversos investigadores en relación a poemas, mitos y relatos de esta etnia, aparece la siguiente canción maternal:

Escucha el ladrar de los perros
mi hijo; duerme, pues, ven.

Duerme, pues, niño, que tu padre
va a traer un venado moteado para tu animalito;
y una oreja de liebre para tu collar;
y frutas moteadas de la espina para tus juguetes.

En esta canción se transmiten elementos de la cotidaneidad, de la naturaleza que forman parte del contexto donde el grupo/familia se inserta. Las referencias son al entorno físico que los rodea ("*perros que cuidan*"), a aspectos del juego ("*frutas moteadas de la espina*", "*venado moteado*") a su vestimenta ("*oreja de liebre para tu collar*". *Obsérvese que en este mensaje, no se incluyen elementos de la tradición religiosa, no hay invocaciones a deidades, o bien a mitos.*

Quien canta le enseña al infans a percibir los sonidos provenientes del medio ambiente. Le dice cuáles de éstos se "escucha» con frecuencia, "el ladrar de los perros", posiblemente anunciandole la llegada de su padre, desde su trabajo como cazador. Al regresar de sus labores con sus presas, parte de éstas se transforman en "juguetes". Es el padre, quien de forma lúdica introduce a su hijo en su medio, en sus costumbres, en la cotidianidad.

Encuentro de múltiples determinaciones, infans sujetado al tiempo y lugar en que adviene; portador y portavoz de su contexto socio-cultural.

De la tradición cultural judía rescatamos de su folclore popular una canción de cuna en *idisch*, "Rozhyinkes mit Mandlen", traducible como "Pasas de uva y almendras".*

*Véase el capítulo El valor de la canción de cuna: entre la organización psicosomática de la madre y del bebé, p. 51.

La misma proviene de la Europa oriental del siglo XIX, y en ella se refleja la realidad judía de la época. Al introducir al hijo en la misma, se le transmiten las necesidades objetivas de dicho entorno, sumamente pobre, a través del deseo de que logre ser "un buen negociante" que obtenga "la mejor mercadería", y la necesidad de preservación de sus valores tradicionales con un mensaje que apunta a la inserción en el medio ambiente., y al mantenimiento de su identidad.

Del vasto repertorio de cantares del folclore de los judíos sefaraditas hallamos las llamadas"Cánticas de Parida" (cantos a la madre del recién nacido). Este grupo de canciones en idioma ladino, asociadas al nacimiento de un hijo, tiene la particularidad de que las madres al transformarse en abuelas cantan a la reciente "parida" y al bebé, a la diada madre-bebé. A través de canciones, "romanzas" transmiten a su hija y/o nuera sus experiencias en "parir" y crianza de sus hijos.

Los sefaraditas, luego de su salida de España se dividieron en dos grandes grupos: occidental (Marruecos, Tanger y Gilbraltar) y oriental (países originalmente regidos por los otomanos). De este último grupo provienen estos cantares, los cuales aun hoy siguen utilizándose en algunas comunidades de este origen.

De estas seleccionamos una "romanza", cántica que se interpreta durante la noche anterior a la circuncisión. Rito religioso que se realiza en cada nacimiento de varón, después de los siete días, y que identifica al nuevo integrante de la familia como perteneciente a su pueblo.

Ceremonia que establece la continuidad de una generación a otra, marcando la transmisión de los sistemas de creencias de la familia.

Es justamente en los días previos a dicho rito-ceremonia que entrelaza al nuevo ser con sus antepasados, que la abuela paterna transmite a su nuera cómo ella hacía para cuidar a su hijo, su modelo de madre, a la vez que introduce al padre a través del gallo que canta anunciando el día de la ceremonia.

De generación en generación se transmite por vía oral el modelo de mujer-madre que se espera: que sea laboriosa, que realice las diferentes tareas en su hogar, y a su vez que esté atenta y cuide a su hijo con dulzura.

Canta gallico canta *Canta gallito, canta*
hasta qui amanezca *hasta que amanezca*
purque tu padri sta durmiendo *porque tu padre está durmiendo*
canta qui si spierta *canta para que se despierte*

Yo cuando criaba
a vuestru marido
con el pie cunaba
con la manu cusia,
con la boca cantaba,
hasta qui amanicia

Yo cuando criaba
a tu marido,
con el pie acunaba,
con la mano cosía,
con la boca cantaba,
hasta que amanecía

Lenguaje musical y verbal de la romanza que dejan a modo de inscripción historias y sentimientos familiares. Antes del rito religioso que simboliza la alianza del pueblo de Israel con su Dios, que da pertenencia al hijo que adviene, y a su vez lo hace partícipe de una particular cultura, se llama al padre a incluirse en la díada madre-bebé.

En estas nanas observamos que en sus letras hay como un entramado entre los discursos de la cultura, el familiar y la constitución del sujeto.

Cantos, letras, música que a modo de discurso familiar irá hilvanando como un puente la transmisión de significados transculturales y transgeneracionales en el momento constitutivo del psiquismo. Transmisor primordial que "aporta a sus descendientes un recorte singular de aquello que la cultura propone en cada época y lugar, así como el armado de una historia familiar, trama significativa que da cuenta de un origen..."

Un relato indígena dirá que es como "el juego de una aguja al coser los tejidos y que unas veces fuera y otras dentro, lleva y vuelve a llevar siempre la misma liana que fija la paja".*

Liana que fija una historia a transmitir que es siempre en cierto grado mítica e inadecuada al contexto presente. La posibilidad o no de transcribir los significados de la historia se efectuarán, en el mejor de los casos, por los aparatos psíquicos receptores, singularizándola y conformándola.

Entre una y otra generación la repetición, recreación, posibilitan la elaboración de fantasías, creaciones y consecuentes transformaciones, que surgirán desde este tejido, que fija identidad, permitiendo al sujeto enfrentar y semantizar lo nuevo.

Subjetividad construida en la intersubjetividad, por complejas operaciones en donde confluyen diferentes realidades (intersubjetiva, psíquica y la transcultural o material). Se irá cons-

* Liana: planta trepadora o enredadera flexible y resistente, que se emplea para hacer muebles, bastones, etcétera. Como característica tiene que se eleva sobre los árboles que la sostienen hasta alcanzar su parte más alta y despejada, donde se ramifica con abundancia, y a veces ahoga a la planta que la sostiene.

truyendo en la reinscripción (adueñándose de lo recibido por sus antecesores) y en la transformación que permitirá la impresión de su sello-marca, al ir inscribiendo en su psiquismo representaciones. Entrecruzamiento entre pertenecer al árbol genealógico y el ser uno en su singularidad.

Como portavoz del discruso ambiental, de la cultura y desde su función la madre semantiza al hijo. Elige contenidos temáticos, da significados, lo que permite la instalación de la represión y de alguna manera la cultura. Origina una violencia inicial, necesaria, primaria, en el sentido de intrusión en el mundo del bebé, al mismo tiempo que lo ingresa a la cultura.

Bebé que responde de acuerdo a sus potencialidades, con lo que trae constitucionalmente y con lo que la propia interacción va creando.

En una entrevista madre-bebé, juegan con el chupete, ella habla de sus vínculos, con la familia de origen, con sus tres hijos, mira a Matías y dice:

"*...con él siempre tengo paciencia, le hablo, inclusive le canto mucho y a él le encanta que yo le cante: Juguemos en el bosque mientras el lobo no está, ¿lobo estás? ¿Cómo hace el lobo, Matías? ¿Asusta el lobo?, ¿Asusta el lobo, a ver? ¿Cómo hace el lobo? Y él hacía aghhh...*

No sé, de repente no se da cuenta porque es muy chiquitito, pero daba la coincidencia de que yo decía ¿Cómo hace el lobo? y él hacía aghhh...

Además le canto canciones de ositos, canciones de cuna para dormir al oso. Yo le canté a todos mis hijos canciones de cuna... (se pone a cantar):

La loba, la loba
le compró al lobito
un calzón de cuero
y un gorro bonito.
La loba, la loba
se fue de paseo
con su hijito lindo
y de traje nuevo.
La loba, la loba
Vendrá por aquí
si mi Matías
no quiere venir"

La madre arrulla a su bebé y desde sus vivencias infantiles, identificaciones, afectos, elige una nana conocida,* la que irá recreando y transformando en la propia interacción. Angustias,

* Véase el capítulo Los arrullos y las canciones de cuna en el repertorio tradicional uruguayo: una aproximación comparativa, p. 194. Canción "La loba"

sustos, temores, la temática de presencia-ausencia, identificada en la figura del "lobo", elaboran vivencias y sentimientos.

Esta viñeta nos retrotrae a lo que indicaramos en nuestras consideraciones teoricas:

"Es comunicación, pero por la vía del afecto (angustia, depresión, alegría).

Desarrollan entre ambos un idioma que se sitúa en alguna parte entre el farfulleo del bebé y el lenguaje abstracto de la madre. La madre acaricia y envuelve a su bebé con su tono de voz y *le susurra su historia familiar, cultural, sus valores, ideales y representaciones...*".*

Adhiriéndonos al planteo de Pichon-Riviere (1956-57), transcribimos que el bebé es parte de la trama vincular en la cual está inmerso. Sujeto, en su contexto socio-cultural, de acción, de creación transformadora, creando una estructura que es particular para cada caso y momento histórico.

Si retomamos la imagen del calidoscopio y sus movimientos, el bebé va incorporando formas y colores al combinar percepciones, palabras que se transforman en cantos, cuentos, historias, novelas familiares a modo de matriz.

Vivencias que apuntalan la formación del pre-consciente, lugar de las inscripciones del lenguaje, cuya función es la de conservar conductas tomadas por identificación, y posibilidad de transformación.**

Formaciones y procesos psíquicos de ligazón, inscriptos en la intersubjetividad, que permiten la continuidad y articulación entre la familia y la psique del infans.

A modo de "huella némica" irán conformando la «memoria" la que surgirá por simultaneidad o bien por asociación.

Freud desarrolla esta idea en la "carta 52": "...trabajo con el supuesto de que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por estratificación sucesiva", pues Alvarez de Toledo y Pichon-Riviere hacen alusión a que "la voz es el primer instrumento musical... La voz y la mano han sido, en el origen de la música, los dos primeros instrumentos, así como en el niño, el contacto, la voz y la succión son las experiencias fundamentales". De tiempo

---

* Véase el capítulo El valor de la canción de cuna: entre la organización psicosomática de la madre y la del bebé, p. 51.

** "...transformaciones que constituyen los pasajes entre lo consciente y lo preconsciente, entre lo inconsciente y lo consciente y en consecuencia, los pasajes y los procesos de la transmisión intrapsíquica". *Transmisión de la vida psiquica entre generaciones,* R. Käes y otros.

en tiempo el material preexistente de huellas mnémicas experimenta un reordinamiento según nuevos nexos, una retranscripción. Lo esencialmente nuevo en mi teoría es, entonces, la tesis de que la *memoria no preexiste de manera de simple, sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos...* Quiero destacar que las transcripciones que se siguen unas a otras constituyen la operación psíquica de épocas sucesivas de la vida.

Procesos y formaciones intermediarias* de ligazón (sensaciones, percepciones, palabras) que van constituyendo los significantes, articulando el adentro (espacio intrapsíquico) y el afuera (espacio interpsíquico), la representación por otros sujetos (alo-representación) y su representación por sí misma (autorepresentación), posibilitando la continuidad de la vida psíquica.

El ser humano es esencialmente movimiento.

La transmisión generacional no cesa.

Espacio y tiempo transcurren, con movimientos en el presente al tomar sentido desde el pasado, en tanto el sujeto se apropia de su historia.

Una bisabuela dice a su bisnieta:

...

"para siempre nada muere, para siempre queda algo,
de lo que crece, algo nuevo.
Entonces la vida empieza sin saber de dónde vino,
ni por qué existe.
Porque la vida quiere vivir.
*Este es el único baile que bailamos."***

Baile, danza que se va modificando en sus movimientos, en el juego de identificaciones y desidentificaciones, condicionadas por la actual colisión producida entre mitos sociales de cambio acelerado y los mitos transgeneracionales de dinámica más lenta.

---

* "La categoría de lo intermediario se halla destinada por definición a 'pensar lo articular'. Refiere en primer término al proceso de vinculación y al resultado de ese proceso... En segunda instancia se asocia a lo intermediario con un "proceso de creación o de génesis" que dará cuenta del origen y de la existencia de procesos de transformación y de pasaje de un orden a otro, cuyo resultado plasma una entidad específica irreductible a los elementos reunidos." Del libro *Transmisión Generacional, Familia y Subjetividad*, de Silvia Gomel, p. 29.

** De la película *Memorias de Antonia*.

Notas

1. Langer Susanne, *Nueva Clave de la Filosofía*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1958, p. 278
2. Freud, S., "Introducción del Narcisismo" (1914), *Obras Completas*, T. XIV, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1989.
3. Freud, S., "Tótem y Tabú" (1912-1913), *Obras Completas*, T. XIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1989.
4. Rojas, Ma. C., *Fin de Siglo: Familia y Transmisión*, Ficha.
5. Levi-Strauss, C., *Mirando a lo lejos*, Emecé, Buenos Aires, 1986.
6. Aulagnier, Piera C., *La violencia de la interpretación (Del pictograma al enunciado)*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1988.

Bibliografía

Altman de Litman Marina (coord.), Espinal de Carbajal F., González Piriz M. del C., Klepsh G., Nogueira, G., Próspero, S., Sapriza, M. M., Silva E., Viera, M., Weigensberg de Perkal, A., Wolf, E., "La mujer: transmisora de la herencia cultural a través de la canción de cuna", Jornadas interdisciplinarias en homenaje a Marie Langer: "La mujer desde el psicoanálisis", AUDEPP, Montevideo, Uruguay, 12-13 de junio de 1992.

Aulagnier, Piera C., *La violencia de la interpretación (Del pictograma al enunciado)*, Amorrurtu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1988.

Berenstein, Isidoro, *Psicoanalizar una Familia*, Paidós, Buenos Aires, 1990.

Berenstein, Isidoro y otros, *Familia e Inconsciente*, Paidós, Buenos Aires, 1991.

Freud, S., "Introducción del Narcisismo" (1914), *Obras Completas*, T. XIV, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1989.

Freud, S., "Tótem y Tabú" (1912-1913), *Obras Completas*, T. XIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1989.

Freud, S., "Manuscrito M.", *Obras Completas*, Tomo 1, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1989.

Freud, S., "Carta 52", *Obras Completas*, Tomo 1, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1989.

Friedler Rasia, *Vínculo Vocabulario de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares*, Friedler, R.- Pachuk, C. (coordinadores) Montevideo-Buenos Aires, Uruguay-Argentina. (Próxima aparición)

Friedler Rasia, *Representación vincular. Vocabulario de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares*, Friedler, R., Pachuk, C. (coordinadores) Montevideo-Buenos Aires, Uruguay-Argentina. (Próxima aparición)

Gomel, Silvia, *Transmisión Generacional, Familia y Subjetividad*, Lugar Editorial, Buenos Aires, 1997.
Gomel, S., *El discurso vincular*, Ficha
Kaës, René, *El grupo y el sujeto del grupo. Elementos para una teoría psicoanalítica del grupo*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1995.
Kaës, R., y otros, *Transmisión de la vida psíquica entre generaciones*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1996.
Langer Susanne, *Nueva Clave de la Filosofía*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1958, p. 278
Levi-Strauss, C., *Mirando a lo lejos*, Emecé, Buenos Aires, 1986.
Machado, Antonio, *Poesías Completas*, Selecciones Austral-Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1982, octava edición.
Pichon Riviere, A. A de y L.G. de Alvarez de Toledo, "La música y los instrumentos musicales", *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, julio-setiembre 1955.
Puget, J., *La relación con el otro pensado. Entre la alucinación y la relación objetal*, Ficha.
Puget, J., *La pertenencia como una condición de los fundamentos, Encuentro con Jean Lapanche en Argentina 10 de noviembre de 1990*, Ficha.
Racker E., "Aportaciones al psicoanálisis de música", *Revista de Psicoanálisis*, Tomo IX, No.1, enero-febrero-marzo de 1952, 2o. Edición, 1980.
Riterman, Frida, *Familia, Cuerpo, Narcisismo*, Ediciones Kargieman, Buenos Aires, 1984.
Roa Bastos, Augusto, *Las culturas condenadas* (compilación), Siglo Veintiuno XXI-América.
Rojas, Ma. C., *Fin de Siglo: Familia y Transmisión*, Ficha.
Rojas, Ma. C., Sternbach, S., *Entre dos Siglos. Una lectura psicoanalítica de la posmodernidad*, Lugar Editorial, Buenos Aires, 1994.
Weich-Shahak, Susana, "Cantares de nacencia entre los judíos sefaraditas de origen balcánico (Un estudio preliminar)", *Sefardika* No. 3, Editorial: Centro de Investigación y difusión de la Cultura Sefaradí, Fesela-Buenos Aires, agosto de 1985.
Weigensberg de Perkal, A., *Función Materna. Vocabulario de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares*, Friedler, R., Pachuk, C., (coordinadores), Montevideo- Buenos Aires, Uruguay-Argentina, (Próxima aparición)
Zemma, E., y otros, *Cuerpo: El vínculo y sus marcas*, 9o. Jornadas Anuales de AAPPG, Vínculo, Sujeto y Alineación, Buenos Aires, 1993.

La canción de cuna como fenómeno transicional

Beatriz Angulo de Pignataro
Soledad Próspero de Nocetto

Introducción

"...Las noches serán blancas
de columpiado pino
para según el árbol
la cuna de tu niño
para que tenga el sueño
en su hoquedad de nido
para que tenga el ángel
en un oculto brillo..."
José Pedroni y César Isella
Transcripción libre de "Canto a la Poesía"

En su creativa obra, Donald Winnicott nos brinda variados y valiosos aportes en relación a las madres y sus bebés, enfocándola a la vida emocional de los niños. Su teoría consiste en que en el desarrollo emocional de todo niño interviene una serie de procesos en los que se construyen los cimientos para una salud mental adecuada a través de la capacidad para el juego. Jugar es siempre una experiencia creativa, una forma de vivir.

Para que un niño crezca sanamente la madre debe adaptarse a las necesidades del pequeño. Este en sus comienzos no posee un psiquismo integrado, requiriendo de un medio facilitador que lo realice.

"Este primer *Amor*" del niño es egoista y material. Su vida está gobernada por sensaciones de necesidad y satisfacción, placer y malestar.[1]

La madre como objeto, desempeña un papel en la vida del niño ya que proporciona placer y elimina malestar. Cuando las necesidades del pequeño están satisfechas, cuando se siente abrigado, cómodo, con agradables sensaciones, retira su interés por el mundo objetal y se duerme.

Las funciones de hacer crecer al bebé, de convertirlo en un ser humano las podrá solamente realizar su madre, o quien tenga el interés de una madre.

Para ello es importante la continuidad y permanencia de quien cuide al niño. "La madre puede cumplir con esa tarea si se siente segura, si se siente amada en su relación con el padre del niño y con su familia en general, y también aceptada en los vínculos más amplios que constituyen la sociedad."[2]

Los fenómenos transicionales

De la vasta obra de D. Winnicott tomaremos sólo lo referido al tema que nos convoca: pensar la canción de cuna como una extensión del área de los fenómenos transicionales. Podríamos inferir que cuando una madre canta a su pequeño, esta zona que se inaugura entre ambos, que los encuentra, los envuelve entre sonidos, tactos y olores ¿correspondería a un modo específico de presentarse esa zona intermedia de experiencia que plantea Winnicott? Para aproximarnos a una respuesta intentaremos llegar a una definición de fenómeno transicional. Estos serían aquellas zonas intermedias en las cuales se enlazan las fantasías o pensamientos del bebé con experiencias funcionales tales como: balbuceos, emisión de sonidos, primeras notas musicales. En un área entre la fantasía y la realidad que "es una zona que no es disputada, ya que ninguna reivindicación se hace por cuenta de la misma, salvo las de que exista como lugar de descanso para el individuo metido en las perpetua tarea humana de mantener separadas y a la vez interrelacionadas, la realidad interior y lo exterior".[3]

"Preferimos un término más genérico, fenómeno transicional, que incluye tales objetos transicionales".[4]

En un caso clínico hospitalario observamos la relación entre una madre y su bebé de cuatro meses. El bebé en brazos de su madre, comienza a mostrarse molesto, inquieto, moviendo sus brazos, su cabeza, y finalmente irrumpe a llorar. La madre comienza a moverse, a caminar por la sala intentando calmarlo. Palmotea su espalda, le habla, le pregunta mirándolo a los ojos qué le pasa, como esperando respuesta del pequeño.

El niño continúa moviéndose intranquilo. La madre poco a poco comienza a mecerlo, a disminuir su movimiento corporal con un ritmo armónico. Empieza a tararear apareciendo ritmo, tonadas, hasta que surge la canción. En este juego amoroso de canto de la madre y balbuceo del bebé, se estaría generando una zona de experiencia donde tonadas, voz de la madre, los propios gorgojeos del bebé entrarían en esa área no disputable, que no es algo que sea del mundo interno del bebé todavía y aún no son reconocidos como pertenecientes al mundo que lo rodea.

En el proceso de desarrollo del bebé esta zona intermedia es necesaria para la iniciación de una relación entre el niño y el mundo. Esto es posible gracias a los cuidados maternos primarios. Estos cuidados tan indispensalbes para el desarrollo del niño, irán propiciando el proceso desde la dependencia absoluta, a la dependencia relativa, y de ésta última hacia la independencia. Esta última nunca terminará de completarse.

Para que el bebé pueda transitar estas etapas necesita:

"Lo que el bebé necesita y lo necesita absolutamente no es ninguna clase de perfección en el quehacer materno, sino una adaptación suficientemente buena, que es parte integral de una relación viva en la que la madre se identifica temporariamente con el bebé".[5]

Si así lo hiciera, ésta presentará al niño lo que éste demanda en el momento justo. El bebé va adquiriendo así, confianza en su capacidad para crear objetos y crear el mundo real. Por lo tanto, podríamos pensar que la voz, el canto podría oficiar como sostén, cuidado. La canción de cuna más que ninguna otra va acompañada de especiales movimientos, caricias, dotándolas de un valor muy especial para el bebé; meciendo al bebé en un vaivén amoroso que va llenándolo de sonidos, emociones. Este canto parece que comienza a no ser parte ni de la madre ni del bebé, la canción va llenando el silencio, el espacio, convirtiendo ese encuentro en algo singular. Es de vital importancia para el bebé a la hora de acostarse o calmarse. Algunas madres logran captar intuitivamente esto y lo utilizan como recurso, ofreciéndole la canción allí, cuando el bebé la necesita y todas las veces que sea necesario.

Esto sería lo que podría convertir un fenómeno cultural (canción de cuna) en un fenómeno transicional para algunos niños.

La noción de continuidad es otro de los aspectos inseparables del fenómeno transicional. El bebé va logrando lentamente la integración a partir de la dependencia inicial gracias a un medio facilitador. Este ambiente facilitador se logra a través de una

madre lo suficientemente buena que esté allí cuando el pequeño lo requiera. Frente a las ausencias de la madre se ponen en juego una serie de mecanismos de defensa para protegerlo frente a las angustias. Hay cierto umbral que para cada niño será variable; lo que se repetirá será remediar estas ausencias a través de símbolos de unión.

El fenómeno transicional da fundamento al área de la ilusión. Por lo tanto, la canción de cuna pensada como fenómeno transicional requiere de esta noción de continuidad, de repetición.

El bebé de alguna manera crea, alucina al recibir la canción de cuna y la va internalizando.

"Los bebés, los niños y los adultos, traen hacia adentro suyo la realidad exterior, como soporte para revertir sus sueños, y se proyectan en los objetos y personas externas enriqueciendo la realidad exterior mediante las percepciones imaginativas."[6]

La canción de cuna contribuye a crear un espacio entre la madre y el bebé, un espacio de ilusión en el cual la madre con su canto posibilita al bebé, creer que los objetos de la realidad exterior pueden ser reales para él. El bebé crea al objeto pero el objeto estaba allí esperando ser creado. La madre crea al bebé y el bebé crea a la madre:

"...además de crearse la madre y el bebé como objeto, se crea también el bebé como sujeto. El bebé como sujeto es el observador de la madre y el bebé como objeto (simbólicos); el bebé es ya el creador e intérprete de sus símbolos".[7]

Cantando al bebé quizás crea la ilusión de continuidad frente a la amenaza de separación. "El espacio potencial une y separa al mismo tiempo al bebé (niño o adulto) y la madre(objeto)."[8]

Hemos observado en datos obtenidos de la encuesta realizada que, por lo general, las madres no le cantan al bebé en los primeros días de nacido éste. El canto aparecería en momentos posteriores que quizás se relacionaría con la aparición de los fenómenos transicionales. Es el momento de la transición de la dependencia absoluta a la dependencia relativa.

A lo largo de la vida en algunas personas la canción de cuna podría aparentemente desaparecer, perdurar o transformarse apareciendo en momentos especiales. Una de las funciones posibles tendría que ver con el pasaje a un mundo interno donde pueden acumularse recuerdos de experiencias. Estas aparecen sosteniendo inconscientemente al individuo.

En ocasiones de relajación o descanso el niño vuelve a momentos de menor integración, en los que requiere otro sostén.

La voz de la madre le proporciona parte de esta necesidad. La música funcionaría como un entretejido de estos pedazos en los que el niño se siente oficiando como un telón de fondo. Este telón contendría a la madre y al bebé envolviéndolos y encontrándolos. Con este telón de fondo, este sostén que implica la música, nos preguntamos por otras de las funciones posibles de la canción de cuna, que sería la de permitir tramitar aspectos agresivos de la madre, que a su vez le abren camino al bebé a la integración de su propia agresividad.

Quizás si analizamos las letras de algunas de las canciones de cuna, podemos acercarnos a este otro aspecto del amor. Las mismas tonadas, acompañamientos se hacen presentes pero lo que difiere es la letra, la cual si bien la madre no la analiza, la canta y repite.

La loba, la loba
le compró al lobito
un calzón de seda
y un gorro chiquito

La loba, la loba
salió de paseo
con su traje rico
y su hijito feo

La loba, la loba
vendrá por aquí
si este nene lindo
no quiere dormir

En esta canción de cuna aparecen contenidos amenazadores frente a la separación:

"La loba, la loba
vendrá por aquí
si este nene lindo
no quiere dormir"

Contenido de agresión al hijo, con su traje rico y su hijito feo, que se hace posible desplegarlo gracias al soporte musical de fondo.

Lo pensamos desde el lado de la madre como una forma de elaboración "...y ser capaz de tolerar el odio que su bebé le inspira sin hacer nada al respecto...".[9]

Un bebé se relaciona con su madre, disfrutando del juego que tienen con ella, ya sea morder el pezón de la madre, los ruiditos que hace con su garganta, "...disfrutando de una relación cruel".[10]

La madre también disfruta de esta relación con su hijo y tolera distintas situaciones.

"...lo único que puede hacer el niño es ocultar un ser cruel al que dará vida en estado de disociación."[11]

La agresión forma parte de la expresión primitiva del amor. Amor entendido como existir, respirar, estar vivo, ser amado, satisfacción, contacto, integración, reclamar con respecto a la madre, etcétera.

La integración de estos aspectos agresivos con aspectos amorosos es también favorecido por la canción de cuna.

En otras instancias el fenómeno transicional permitirá efectuar pasajes como por ejemplo en situaciones de nacimiento como también de muerte. La canción de cuna no sólo acompaña momentos de llegada a la vida sino también en diferentes culturas acompaña el tránsito a la muerte. Entre estos dos extremos estarían todas aquellas situaciones donde uno se encuentra frente a un límite y pasaje. Pensando en situaciones concretas y reales, por ejemplo, las que puede transitar un bebé frente a una situación de estrés máximo como es un CTI; pasaje a la vida o a la muerte.

La canción de cuna podría tener un valor de recurso natural que posibilite un contacto entre la madre y ese bebé fisicamente separados.

En esos momentos que la madre está angustiada, así como el bebé, en la que otro tipo de contactos corporales están imposibilitados, la envoltura sonora que brinda la canción de cuna proporciona como un elemento entre otro de organizador psíquico, apuntando así hacia la integración. El objeto transicional puede oficiar de pasaje y con el tiempo ayudar a permitir otros pasajes.

Siguiendo estas líneas en relación al fenómeno transicional como pasaje nos pareció importante y conmovedor tomar una poesía del poeta español Miguel Hernández, poesía en la cual escribe una canción de cuna llamada *Nanas de Cebolla.*

La produce en un momento muy especial ya que se encontraba en la cárcel. Es allí donde recibe una carta de su señora en la que ésta le transmite la situación que están viviendo, alimentándose de pan y cebolla para poder darle de mamar a su pequeño. Frente a esto el poeta le contesta "...me paso las horas muertas; pensando en ese hijo y en ese porvenir que hemos de traerle, tú con tus cuidados y yo con mis esfuerzos. Quiero un porvenir hermoso para nuestro hijo...".

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarchada de azúcar,
cebolla y hambre.

Una mujer morena
resuelta en luna
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que te tragas la luna
cuando es preciso

Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en los ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que mi alma al irte
bata el espacio.

Tu risa me hace libre,
me pones alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca
Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea

Es tu risa la espada
más victoriosa,
vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol.
Porvenir de mis huesos
y de mi amor.

La carne aleteante,
súbito el párpado,
el vivir como nunca
coloreado
¡Cuánto jilguero
se remonta, aletea,
desde tu cuerpo!

Desperté de ser niño:
nunca despiertes.
Triste llevo la boca:
ríete siempre.
Siempre en la cuna,
defendiendo la risa
pluma por pluma

Ser de vuelo tan alto,
tan extendido,
que tu carne es el cielo
recién nacido.
¡Si yo pudiera
remontarme al origen
de tu carrera!

Al octavo mes ríes
con cinco azahares.
Con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.

Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro.

Vuela, niño, en la doble
luna del pecho:
él, triste de cebolla,
tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre.

Varias fueron las necesidades que llevaron a Miguel Hernández a escribir esta poesía; solamente nos referiremos en este trabajo a un aspecto de la misma en lo que se refiere a esa zona intermedia de creación.

El poeta no acepta la situación de tensión que transita, situación que quizás en algún aspecto alivia a través de creación de la poesía. Este alivio de tensión (haciendo la poesia) le proporcionaría esta zona intermedia de experiencia: la poesía como fenómeno transicional, permitiendo al poeta preservarse del derrumbe interior que estaría viviendo. De esta forma también indirectamente sostiene a su mujer y ésta a su pequeño.

Winnicott expresará al respecto: "También es posible que el marido de la madre desempeñe un papel importante en el hogar, creando gracias a su ayuda; también él puede ser una buena madre sustituto o, de forma más masculina, dará a su esposa

un apoyo y un sentimiento de seguridad que ella transmitirá a la criatura".[12]

Esta poesía pensada como fenómeno transicional permite soportar de alguna forma la separación en la medida que da fundamento al área de la ilusión.

Asimismo Winnicott dirá que una madre posibilita al niño aquello que el niño puede concebir "...un fragmento de experiencia que el niño puede considerar o bien una alucinación o una cosa perteneciente a la realidad externa".

El poeta transforma la situación que vive, se adapta a ella creando. El autor expresará

"...el niño (y el adulto) vive de manera creadora, utilizando los materiales disponibles, así sea un trozo de madera o un cuarteto de Beethoven".[13]

Constituye su propio espacio de creación, recrea el objeto a su propia medida "todo se desenvuelve, pues, sobre una concepción del paso, del margen, de un entre dos donde el sujeto se inserta, él, sujeto, entre simbólico e imaginativo".[14]

Generalmente la canción de cuna se canta al niño a la hora de dormir, la madre le va cantando al bebé y éste poco a poco comienza a conciliar el sueño, lentamente se va alejando y va tomando lugar el sonido, la música. Este fenómeno transicional por lo tanto moderaría la angustia del bebé y quizás también la de la madre que se separa de éste.

La música como fenómeno transicional, no está ni adentro, ni afuera del bebé y por lo tanto sobrevive a todas las amenazas.

NOTAS

1. Winnicott, Donald W., *Escritos de Pediatría y Psicoanálisis*, Barcelona, Laia, 1981, p.223.
2. Winnicott, Donald W., *La Familia y el Desarrollo del Individuo*, Buenos Aires, Ediciones Hormé, 1967, p. 15.
3. Winnicott, Donald W., *Escritos de Pediatría y Psicoanálisis*, Barcelona, Laia, 1981, p. 315.
4. Alan Sutarman, Ph.D., Lee S. Jaffe, Ph.D., *Una línea de desarrollo de los Fenómenos Transicionales*, p.2.
5. Winnicott, Donald W., *Exploraciones Psicoanalíticas 1*, Buenos Aires, Paidós, 1970, p. 63.
6. Winnicott, Donald W., *Exploraciones Psicoanalíticas 1*, Buenos Aires, Ed Paidús, 1970, p. 77.
7. Thomas Oeden, *La matriz de la mente*, El Espacio Potencial, p. 166.
8. Thomas Oeden, *La matriz de la mente*, El Espacio Potencial, p. 161.
9. Winnicott, Donald W., *Escritos de Pediatría y Psicoanálisis*, Barcelona, Laia, 1981, p. 277.
10. Winnicott, Donald W., *Escritos de Pediatría y Psicoanálisis*, Barcelona, Laia, 1981, p. 216.
11. Winnicott, Donald W., *Escritos de Pediatría y Psicoanálisis*, Barcelona, Laia, 1981, p. 216.
12. Winnicott, Donald W, *El Proceso de Maduración en el Niño*, Barcelona, Laia, 1979, p. 106.
13. Winnicott, Donald W., Colección *Lo Inconsciente*, Buenos Aires, Trieb, 1978, p. 88.
14. Winnicott, Donald W., Colección *Lo Inconsciente*, Buenos Aires, Trieb, 1978, p. 94.

La importancia de lo sonoro y la noción de envoltura

Marta Cárdenas de Espasandín

Dejó de hablar, y un vasto silencio envolvió al pueblo, y en el silencio había una canción inaudible, y ellos se sintieron consolados de su soledad y de su dolor.

El jardín del profeta
Gibran Khalil Gibran

Debo el esclarecimiento acerca del origen de la angustia infantil a un varoncito de tres años a quien cierta vez oí rogar desde la habitación donde lo habían encerrado a oscuras: "tía, hablame tengo miedo porque está muy oscuro". Y la tía le contesta: "¿Qué ganas con eso? De todos modos no puedes verme". "No importa" dijo el niño, "cuando alguien me habla parece que hay luz".

Tres Ensayos
Sigmund Freud

Enfrentados al tema de la canción de cuna, nos preguntamos ¿de dónde proviene la influencia que ejerce sobre el niño y la madre, que es capaz de aliviar tensiones y ansiedades y sumergir a ambos en una atmósfera de tranquilidad y sosiego que en muchas ocasiones lleva al sueño?

Se nos aparece como un momento privilegiado del vínculo, en que los estímulos externos e internos displacenteros van cediendo terrero para llegar a un modo de encuentro profundo tranquilizador.

Envueltos madre y niño por la magia de la música, con su contenido rítmico y melódico, entran en una concordancia de vivencias que actúan como profundo puente de unión. Integrándose progresivamente ambos se aproximan en un entre-dos que se convierte en uno, restablecimiento de una unidad perdida.

El poder de la canción de cuna surge de su influjo musical, conjunto de sonidos que se articulan en forma armoniosa, emanados con dulzura de la voz de la madre, y que penetran a través de los canales sensoriales sonoros, uno de los primerísimos sentidos que se abren a la comunicación humana.

El intercambio sonoro primario con la madre

La importancia de lo sonoro desde las primeras etapas de la vida ha sido destacado por muchos autores. Rastreando hacia esos primarios contactos iniciales entre la madre y el bebé, que dejan sus marcas indelebles en todo ser humano, nos parece de interés los aportes de Didier Anzieu, acerca de los comienzos de la formación del sí mismo.

Es en el intercambio del universo perceptivo del bebé y su madre que se va constituyendo un pre-yo corporal al que él cataloga como el "yo-piel".

Este yo-piel se va constituyendo a través de las sensaciones *táctiles* proporcionadas por el sostén y el tacto, sensaciones *visuales* por el soporte de las miradas de la madre, sensaciones *olfativas* en relación al íntimo contacto piel a piel, sensaciones *gustativas*-orales a través del amamantamiento y *auditivas*, que parecen haber sido las olvidadas en la observación y literatura.

"Querría destacar la existencia más precoz" -dice Anzieu- "de un *espejo sonoro* o de una *piel audiofónica*, y su función en la adquisición, por el aparato psíquico, de la capacidad de significar, y luego de simbolizar."

Se van estableciendo así las fronteras y límites de un yo rudimentario, a través de la introyección de este cúmulo de sensaciones. Entre ellas las auditivas sumadas a las gustativas y olfativas se irían esbozando en una especie de cavidad psíquica preindividual dotada de unidad e identidad, que para Anzieu sería el primer esbozo del sí mismo.

La madre, en el momento del nacimiento, está atenta a *oír* el primer grito de su bebé como manifestación de vida, el cual se produce con la primera expiración. Del universo sonoro intrauterino, en el que escucha las resonancias de la voz de la madre, su ritmo cardíaco, los sonidos del afuera tamizados por su cuer-

po y por el medio líquido en que se encuentra, el bebé pasa al mundo sonoro del afuera, extraño y desconocido.

Su propio sonido que sale de sí, le llega como proveniente del afuera, a través de su conducto auditivo externo. Es un primer distanciamiento de sí mismo. Será también, la primera forma de comunicación.

Ya Freud había descrito en el "Proyecto para una psicología" de 1895, el grito del lactante en el momento del nacimiento, como descarga motora de la excitación interna y como el primer medio de comunicación.

"*La vía de descarga adquiere así una función secundaria de extrema importancia, la de la comprensión mutua.*" (O.C.I., pp. 209-256)

Basado en trabajos anglosajones, alemanes y franceses, Anzieu afirma que los fenómenos de fonación y audición del lactante son muy precoces. "Antes del final del primer mes, el bebé es capaz de decodificar el valor expresivo de las intervenciones acústicas del adulto. Esta es la primera de las reacciones circulares comprobables en él, mucho más avanzadas que las relativas a la visión y a la psicomotricidad."

Concomitante con la experiencia de la lactancia en la que gusto y olfato son predominantes, se da la experiencia de envoltura sonora, proveniente del baño de sonidos en la que ésta se encuentra inmersa. Esto nos lleva a los albores del comienzo del sí mismo.

"Antes que la mirada y la sonrisa de la madre que le nutre y le cuida, remitan al niño una imagen de sí que le sea visualmente perceptiva, y que interiorice para reforzar su sí mismo y bosquejar su yo, el baño melódico (la voz de la madre, sus canciones, la música que ella le hace escuchar) pone a su disposición un primer espejo sonoro que utiliza primero con sus gritos (que la voz materna tranquiliza como respuesta) y luego con sus gorjeos y finalmente con sus juegos de articulación fonemática."

Edith Lecourt, aunando sus conocimientos de música y psicología, se introduce en los lineamientos de Anzieu, desde la perspectiva de la Musicoterapia.

Esta autora caracteriza lo sonoro por:

- *ausencia de límites*:

en el espacio, el sonido nos atraviesa

en el tiempo, nunca dejamos de tener percepción sonora

- *ausencia de concreción*:

el sonido es un objeto inaprensible, no se puede tocar

- *simultaneidad omnipresente*:

se trata del vivenciar sonoro, entendiendo por esto la experiencia sonora cotidiana, en la que sensación, percepción, emoción, interpretación, se mezclan a raíz de estímulos hechos de sonidos y de silencios, en una densidad que no siempre encuentra palabras para ser traducida al lenguaje.

Apoyando los aportes de Anzieu, asegura que el *baño sonoro* es un elemento fundamental para introducir al lactante en el ambiente humano. Sus cualidades de contenimiento, su armonía y su continuidad, evocan el vivenciar fusional intrauterino. Pero inaugura simultáneamente, por los intercambios bilaterales que ofrece, la actividad relacional del niño con su ambiente, y a través de ella establece los principios del sí-mismo.

Pero agrega que el baño sonoro no basta, para asegurar la elaboración de una envoltura músico-verbal. Esta pasa por una mentalización del *vivenciar sonoro*, apuntalado en las experiencias táctiles y visuales.

Propone el concepto de "*grupo músico-originario*". Se trata de la cualidad musical del grupo familiar reunido en torno al lactante; más la acción del lactante que da y toma el tono, compartiendo sonidos (ruidos, música, palabras), vibraciones, silencios, lo cual produce una experiencia fusional de omnipotencia. *Cualidades sonoras relacionales*, que tocan, acarician, envuelven, protegen de las intrusiones: formación grupal producida a modo de *barrera protectora*.

En este estado la "envoltura sonora" de la madre, es decir su facultad de mentalizar su propio vivenciar sonoro, *constituye para el lactante una primera protección anti-estímulo.*

Nosotros pensamos que la canción de cuna surge como un elemento originario del vivenciar sonoro de la madre, quien se pone en contacto y transmite sus propias vivencias primarias tranquilizadoras. Esto permite formar una verdadera barrera protectora que contiene al niño y la madre contra las estímulos disruptivos.

Spitz elaboró el concepto de *cavidad primitiva* o *cavidad oral* para designar la experiencia del interior de la boca en relación al pecho, experiencia global en la que aún permanecen indistintos el tacto, el gusto, el olfato, el dolor, la temperatura, así como los comportamientos activos y pasivos. Por eso Spitz la consideró "la cuna de toda percepción exterior y su modelo fundamental". (1959)

Lo sonoro es el gran ausente de este artículo que describe la experiencia sensorio-motriz precoz. E. Lecourt propone corregir esta carencia hablando de *cavidad buco-rino-auricular*.

La exploración táctil bucal se enriquece con las sensaciones y percepciones sonoras que surgen de contactos diversos: paladar-dientes-labios-lengua, etcétera.

Esta experiencia auditivo-táctil de la experiencia bucal encontrará un desarrollo particular en la palabra, en la articulación de los fonemas.

Para la religión de la India, el sonido divino es el "no tocado", no se origina en ningún contacto de las cuerdas vocales y debe su pureza a esa disociación.

Por oposición a la palabra, la música vocal privilegia las cualidades propiamente sonoras, vibratorias, con desdén por el contacto.

Recordemos la frecuencia con que la madre utiliza el laleo, con un solo sonido, aaaa o mmmm, para entonar las canciones de cuna privilegiando la melodía y la vibración que llegan al bebé de un modo puro y directo.

De la música a la palabra

En la envoltura sonora podemos reconocer dos fases: una verbal y otra musical.

La *fase musical* se vuélve más bien hacia el interior y la *fase verbal*, más lineal, está vuelta hacia el exterior.

Sus modalidades de contacto son muy diferentes: una suena, canta, vibra y resuena, se vuelca hacia el grupo interno y su cohesión. La otra es articulatoria y más abstracta, volcada hacia el grupo externo y su diferenciación.

Pero una y otra son indisociables y complementarias, ambas se conjugan, mezclan y componen de los más diversos modos, dos fases, música y palabra, de la comunicación humana.

En un artículo posterior "Lo sonoro y los límites del yo", Lecourt fundamenta la adquisición progresiva de una *identidad sonora propia* de cada individuo, basada en "*los intervalos sonoros*", que van produciendo una delimitación del propio yo, en relación al ambiente.

Define a la música como situada en el intervalo, entre dos sonidos, ella es la expresión de estos entre dos:

- entre dos en el tiempo = intervalo melódico
- entre dos en el espacio = intervalo armónico

La música se sitúa toda entera en esta formalización, en el proceso, y no en la representación.

Distingue en este intervalo, el fenómeno del *eco físico acústico* cuando el sonido emitido es devuelto, luego de un intervalo,

en forma exactamente igual a como fue emitido: al sujeto le es devuelta su propia imagen sonora sin modificaciones, carente de sentido, sin un otro que dé cuenta de su presencia, y donde el sujeto, como Narciso o Eco, se pierde. Y el fenómeno de "*jugar al eco*", tan largamente desarrollado en la historia de la música. El eco musical se define así: "procedimiento de composición que imita el efecto de eco producido por la naturaleza". Se trata de una *imitación voluntaria, lúdica*, de fluctuaciones en torno a un mismo musical.

Este "hacer eco", humanizado, es promovido como una *experiencia de diálogo*, en el reconocimiento del otro. Se trata de una *imitación* y no de una reproducción automática y exterior, supone una cierta *asimilación*, aún una cierta *interpretación* en un movimiento de *identificación*.

El "hacer eco", o el juego del eco, reenvían a una experiencia activa, de dominio, evocando el juego del carretel.

Privilegia en el recién nacido la percepción auditiva en su relación con el otro, como un elemento de delimitación corporal. Como primicia, el intervalo sonoro del yo marca una primera distanciación con el objeto, en el tiempo y en el espacio, un primer paso en la simbolización, en base a la estructuración rítmica y armónica que lo constituye.

Es interesante acercar a estas teorizaciones los estudios empíricos realizados por Stern, estudiando las primeras relaciones madre-bebé y la aparición muy precoz de un *Diálogo vocal imaginario*, en el cual la madre habla a su niño recién nacido, como si éste le escuchara y pudiera contestarle.

Es en realidad un monólogo en el que la madre habla, deja un espacio en silencio para una eventual respuesta del hijo y vuelve a hablar. Midiendo la duración media de la pausa en que la madre permanece silenciosa, Stern encuentra que se corresponde al tiempo de una secuencia de diálogo entre adultos. La madre al respetar las reglas del diálogo le da a su hijo un lugar como interlocutor.

Esta conducta está presente desde los primeros días de vida del niño y anticipa su condición no adquirida aún, potencial, de auténtico sujeto parlante, lo va introduciendo en el lenguaje a través de este juego de comunicación y reconocimiento.

En este diálogo vocal imaginario, en estos intervalos sonoros, se hace presente el silencio, como un primer distanciamiento que va marcando la diferenciación y la separación entre madre-hijo, el reconocimiento del otro como un otro separado y distinto de mí.

A través de la música, cuando la madre canta a su bebé una canción de cuna, se produce un borramiento de este distanciamiento, la madre con su melodía y su ritmo y sus estímulos concordantes (hamacarlo, palmotearlo) va introduciendo la proximidad entre ellos, que es ayudar a superar en ambos la angustia de separación y experimentar la ilusión y omnipotencia mágica de ser nuevamente dos en uno, en una vivencia de fusión.

Paradoja de la *canción de cuna*, y del fenómeno cultural de la música: lograr la separación en la unión.

Música, silencio y tiempo existencial

Santiago Kovadloff ubica a la música en el devenir del tiempo, tiempo concebido como núcleo de la existencia.

En su libro *El Silencio Primordial*, nos acerca la idea de la música como un fenómeno que remite a un silencio, que está más allá de los sonidos y que ubica a quien la escucha, en lo más constitutivo de su ser en su devenir existencial.

En el diálogo musical, con sus pausas intersonoras en que se presentifica el silencio primordial, se hace captable algo de la esencia desconocida del ser humano, y posibilita el despliegue de la alteridad. Ajeno a todo imperativo de conquista, el arte de la música no quiere ser sino alusión.

"Alusión en su etimología (*alludure*) remite al juego, a la diversión y aun a la broma. Connota siempre la idea de entablar con alguien o con algo un vínculo lúdico."

¿No hablamos nosotros de la canción de cuna como *juegos* de amor y magia, entre la madre y el bebé, en el momento de un vínculo privilegiado?

"La música alude a lo que siendo hondamente vivenciado como devenir, no llega por eso mismo, a conformarse como significado. La música juega, respeta la naturaleza de aquello que inspira su proceder; acata la imposibilidad de aferrarlo sin que por ello renuncie a entrar en contacto -en íntimo contacto- con lo que se resiste a ser poseído."

En una buena relación, la madre al cantar una canción de cuna, respeta al niño que es quien inspira su canto, acatando la imposibilidad de aferrarlo como propio, así como el niño se resiste a ser poseído. Pese a lo cual se produce un íntimo contacto entre ambos.

Es el silencio el que hace aparecer el contrapunto latente de voces pasadas y futuras (por venir) y por otra parte ese silencio

revela la voz inaudible de la ausencia, que recubre el estruendo ensordecedor de las presencias.

"Allí donde el hombre no puede ya sino ser él mismo, su médula temporal, el despliegue del siendo en sido y en seré y en un ya no seré más, presentido en la luz, en los sueños, en la tarde que se va tanto como en el cuerpo que pesa, en el amor y en la nostalgia; allí entonces, suena la música, suena el tiempo hecho expresión, recordando al hombre el misterio del cual es portador."

"...todos comprendemos esa voz cautivante en la que no hay además nada que comprender, de la que no hay nada que concluir y que sin palabras, nos habla de nuestro destino."

La música penetra en el silencio y se nutre de él. Lo absorbe, lo asimila, lo transforma y lo devuelve.

"Las raíces de la música parecieran hundirse en el sentimiento del tiempo, en el hombre que se sostiene en su transcurrir. Tiempo que lo decreta pasajero, que le dice que pasa, que ha ido pasando, que ha de pasar, que es irremediablemente uno, una única vez... *Oyendo música el hombre se escucha pasar.*"

Se diría que la música expresa el paso del tiempo armoniosamente, tornándolo aceptable.

Para escuchar música tiene que haber silencio. Y al mismo tiempo la música nos sumerge en el silencio.

Pausas musicales y sonidos se intercalan en la música, en un juego de ausencias y presencias temporales, al ritmo del tiempo que transcurre y que nos hace percibir el fluir de la vida y el misterio del Silencio Primordial.

En el ser capaz de oír, en medio del silencio, se encuentra la esencia de la alteridad.

"No hay otro modo de oír música que prestándole atención. Pero prestársela a ella, requiere descentrarla de nosotros."

¿No es esto lo que ocurre en el bebé acunado por una canción de cuna, que lo ayuda a desprenderse de los ruidos y preocupaciones cotidianas, y lo hace transportar a un bienestar que lo sumerge en el sueño?

En los orígenes de la comunicación humana

A partir de la Música y el Silencio, hemos intentado comprender los orígenes de la comunicación humana como una "música entre dos".

La canción de cuna ocupa un lugar privilegiado dentro de dicha comunicación.

Podríamos "hacer hablar" a la madre o al bebé en el momento privilegiado del encuentro. Podrían decir así lo que van sintiendo:

El lugar del silencio es el lugar vacío, el lugar de mi propia espontaneidad en que algo de mí puede manifestarse, en la búsqueda de una comunicación con otro. Es también el lugar que puede ocupar el otro, al emerger con su mensaje propio hacia mí.

Es también el lugar de ausencia de otro, que si se hace muy largo, pone de manifiesto mi soledad, y mi encuentro con el vacío, con la falta, con la inconmensurable inermidad de mi ser, que me remite a mi propia y segura muerte, a la ausencia de mí mismo como posibilidad.

El lugar del silencio debe ser soportado y debe ser respetado, porque es el lugar de emergencia de la alteridad. Debe ser respetado por mí en relación al otro, y por el otro en relación a mí.

Lugar que es un tiempo y un espacio, coordenadas que me ubican en la realidad, en la vida, en la posibilidad de reconocimiento de mí mismo como ser viviente.

Siempre y cuando no sea espacio y tiempo infinito, soledad absoluta, carencia de significaciones, que las necesito para estructurarme como un ser en relación a otros.

Y siempre que ese espacio-tiempo no sea obturado por un relleno permanente y sin pausa, que me impida reconocerlo y ubicarme en él.

Si todo va bien, habrá silencios y habrá sonidos alternadamente, y habrá espacios y habrá ritmos.

Ritmos que se irán armando en base a percepciones mutuas, con nuestros sentidos sensoriales puestos a máxima potencia: lo táctil, lo olfativo, lo auditivo, lo gustativo y lo visual, en una progresiva concordancia de sensaciones que aseguren nuestra continuidad existencial, la mía y la del otro.

Así se arma la música.

Así se arma el ser humano.

Sin caer en el vacío, y respetando un cierto vacío.

Hemos observado que en los vínculos de los pacientes psicosomáticos existen fallas en este nivel. Las vivencias de separación, los duelos, las pérdidas, aparecen tan intensamente que no es posible tolerar el silencio, ni siquiera ese silencio parcial y transitorio que significa el posible lugar de un otro.

Diría:

Por el temor de que no haya un otro o un yo, y tenga que enfrentarme a una separación irreductible, a una soledad total, a la inexistencia.

La canción de cuna es un canto para vencer a la muerte y apostar a la vida. Es un canto que me permite vencer el miedo a la separación y a la muerte, o al menos hacerla menos dolorosa.

Pienso que en el niño desde muy pequeño, desde su inicio, está presente en él tanto la vida como la muerte, vivenciada como posibilidad de no existencia de sí mismo.

Corresponde a una vivencia de desamparo profundamente escondida, recubierta por todos los medios omnipotentes que la oculten y no la hagan emerger. Aunque nosotros podamos rastrearla a través de síntomas psicosomáticos, fobias, sentimientos de persecución o depresión.

El sonido y el silencio, alternancia de presencia-ausencia, encierran el misterio de nuestra existencia desde sus orígenes hasta su fin.

La canción de cuna, mucho antes que el "fort-da", y antes que los juegos de -está-no está- revela la presencia que envuelve a la ausencia, tornando tolerable la separación.

Permite integrar la experiencia de desaparición-sueño-muerte dentro del devenir existencial, con la vivencia de restauración de la unidad narcisista perdida.

La canción de cuna se convierte así en el conjuro mágico, que permite, con el sonido y el ritmo que la guía, vencer los miedos y adentrarse progresivamente en el misterio del silencio, del sueño y la separación.

¿Les permite separarse, o les permite dormirse en la ilusión de no separarse?

Bibliografía

Anzieu, Didier, *El Yo-Piel*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987

Berenson, Bernard, citado por Lewis Rowell en su *Introducción a la filosofía de la música*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1987

Freud, Sigmund, *Proyecto de Psicología*, Amorrortu Ed. I., 1895

Kovadloff, Santiago, *El Silencio Primordial*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1993

Lecourt, Edith, *La envoltura musical en: Las envolturas psíquicas*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1990

Spitz, R., *El primer año de vida del niño*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1969

Stern, D., *La primera relación madre-hijo*, Ed. Moratia, 1978

Carlos Carzoglio, joven barítono uruguayo, en un encuentro informal nos relató lo siguiente: "Al finalizar un recital en el que interpretaba un repertorio del compositor F. Schubert, él y su madre -presente en el auditorio- se encuentran llorando juntos y se abrazan.

Sólo después, la comunicación verbal entre ambos les posibilitaría desentrañar algunos aspectos de esta conmovedora experiencia. La madre le cuenta entonces a su hijo que algunas de esas canciones de cuna que se encontraban en el repertorio eran las que ella le cantaba cuando era bebé".

¿Algo "mágico" del clima generado en el momento en que él interpretaba estas canciones de cuna habría posibilitado este encuentro conmovedor para ambos? ¿Magia de las palabras, de la música, del canto y su envoltura? ¿Efectos de magia y amor de la canción de cuna? ¿Será que esta experiencia los sumergió en esa zona intermedia entre la realidad interior y la exterior, espacio potencial según Winnicott? ¿Espacio en donde la libertad creativa posibilita la emergencia de aspectos que podríamos considerar como sumamente auténticos de cada uno?

Siguiendo el lenguaje musical, nos preguntamos ¿hubo "resonancia" de estas experiencias para él?, ¿qué efectos tuvo? ¿Creó un nuevo sentido en su vinculación con la música que lo transformó en su profesión?

Parecería que en esta experiencia hubo algo que trascendió la propuesta estética del cantor y la apreciación de la misma por parte del espectador. Sin dejar de lado la sublimación vinculada con su quehacer artístico nos interesa destacar de qué manera este hecho adquiere para él nuevo sentido. De alguna manera el concepto de retroactividad, nachtrglich o apres-coup podrían dar cuenta en algo de esta experiencia. Laplanche y Pontalis lo definen así: "Palabra utilizada por Freud en relación con su concepción de la temporalidad y de la causalidad psíquicas: experiencias, impresiones y huellas mnémicas son modificadas ulteriormente en función de nuevas experiencias o del acceso a un nuevo grado de desarrollo. Entonces pueden adquirir, a la par que un nuevo sentido, una eficiencia psíquica..."

Es en este encuentro con su madre y lo que ella le cuenta que estas primeras impresiones adquieren un nuevo sentido esclareciendo algunas aspectos de su historia de su elección profesional.

Emilia Sassón
María Elena González

La canción:
en el vínculo primario madre-bebé y en el ámbito terapéutico

Eulalia Brovetto

"Una música nos lleva
a alegrar el corazón
es la música de todos
tu voz con mi voz"

*Mariana Ingold**

Introducción

Las páginas de este libro hablan del vínculo de la madre, padre, con el bebé; deteniéndose en los aspectos que se refieren al juego con sonidos, música, la canción de cuna. Se estudia el beneficio que significa el empleo de estos elementos sonoros para el vínculo entre madre-bebé por la función que éstos cumplen:

* Acercan a la madre y al bebé en un juego de mimos y sonido que resulta de vital importancia para la unificación del cuerpo del niño y la construcción de su psiquismo, al mismo tiempo que:

* Tienen la cualidad de mediar en el vínculo además de ofrecer un límite -delimitado por la propia canción o juego musical- al exceso de la madre.

* Ha sido un recurso usado por las madres de generación en generación que le confirma a ésta, entre otras cosas, su capacidad maternal.

El propósito de este capítulo

I. Intentar, a modo de aproximación, discriminar y reflexionar sobre los aspectos que están en juego en la música y más

* Fragmento de la canción "Tu voz, mi voz" de Mariana Ingold, *El disco Kid*. Ayuí, 1991.

especificamente en la canción, que como mediador del vínculo le imprime a éste una cualidad determinada.

El análisis de la música y la canción como mediador del vínculo primario brinda elementos para analizar su utilización en situaciones en que la comunicación se ha visto dificultada por distintas razones. Esto nos lleva al segundo propósito.

II. Referirme al uso de la canción en el ámbito terapéutico, enmarcado en una disciplina -la Musicoterapia- que utiliza la música como agente terapéutico.

Asimismo el abordaje de la música como agente terapéutico arroja luz sobre la importancia de su uso en el vínculo cotidiano madre-bebé.

La canción en el vínculo primario

El nacimiento supone un desprendimiento y una separación que genera inevitablemente un espacio entre la madre y el bebé. Este espacio no sólo exige que el niño reciba el alimento, abrigo, atención y cuidado, que antes obtenía directamente en el vientre materno, sino que inaugura un vínculo.

Vínculo imprescindible para la supervivencia humana, ya que todo ser humano se constituye en el vínculo con otro. La construcción de su psiquismo depende del vínculo que establece con otro.

Un vínculo supone lugares, espacios entre los lugares y relaciones entre dichos lugares.

El lugar del bebé es configurado por el vínculo anterior madre-padre, por el deseo de éstos, por el nombre que le ponen. Ubicándolo así en el sistema de parentesco y en una estructura simbólica, de significados, que lo precede. A su vez la existencia del bebé y lo que éste impone y demanda va configurando el lugar de la madre y el lugar del padre.

El vínculo comienza en el intento de hacer más tolerable la ruptura, la distancia entre madre-bebé que provoca el nacimiento. Son los momentos de ausencia y presencia de la madre los que van marcando las separaciones y generan un espacio y un tiempo diferente.

Espacio imprescindible como punto de partida para la construcción del psiquismo del bebé, y que conlleva necesariamente que comiencen a establecerse en el vínculo, mediadores.

Los mediadores del vínculo tendrían la función de ligar un ser con otro ser, de establecer la relación entre los lugares que supone el vínculo. Al mismo tiempo que ligan indican el espacio

entre los seres. Es así que tanto del lado de la madre, como del lado del bebé, surgen elementos que median en el vínculo.

La madre aportará su mirada, su sonrisa, su abrazo, su voz, su canto para cuidar y comunicarse con el bebé.

El bebé manifestará su mirada, sus gestos, su llanto, su grito, su movimiento corporal como forma de expresar lo que le sucede.

La madre deberá ir interpretando lo que el bebé necesita y demanda. Así se irá armando una trama vital para la supervivencia de todo ser humano, en que madre (o sustituto), bebé, padre y el entorno van tejiendo.

Cada mediador del vínculo ha de tener su especificidad y función, y todos forman parte de un conjunto que se expresa en la globalidad del vínculo.

Podríamos decir que todos los mediadores del vínculo forman parte de la estructura lingüística, simbólica, propia de los seres humanos. Ya sean contenidos verbales o no verbales (gestos, movimiento, sonidos, mirada, sonrisa), se enmarcan en un contexto de significado, de sentido que va modelando la comunicación entre los seres humanos.

Pensamos que los elementos sonoro-musicales que se constituyen como mediadores del vínculo primario entre la madre y el bebé, tienen la posibilidad de promover y favorecer determinados aspectos en dicho vínculo que son específicos.

Las características propias de la música, y más precisamente de la canción, enmarcadas en un vínculo, lo harían posible.

Se pueden reconocer aquí varios aspectos: las personas que intervienen en el vínculo, en este caso madre, padre o cuidador y el bebé; y el mediador del vínculo, la canción.

La forma en que la madre aporta los elementos sonoro-musicales, la manera en que los recibe y responde el bebé a los mismos, así como las características de la música y más precisamente de la canción, marcan una cualidad determinada al vínculo. El mediador es modelado por el vínculo y a su vez modela a éste.

Sólo a los efectos de ordenar el análisis comenzaré tratando las características de la canción -mediador musical- para luego relacionarlo con las personas que interactúan en el vínculo.

La música

Vayamos primero a una definición de música, la que aporta Arnold Schoenberg:[1] "La música es una sucesión de tonos y combinaciones de éstos organizada de tal manera que produzca una impresión agradable al oído".

Esta definición alude al aspecto temporal de la música en la secuencia de tonos y la organización de los mismos, así como el aspecto estético, la sensación que puede provocar al escucharla.

Esto nos lleva a hablar de algunos de los elementos fundamentales de la música: el ritmo, la melodía y la armonía.

El ritmo

El ritmo musical es subsidiario de una concepción de ritmo más amplia, genérica y de alguna manera representa a la misma. Etimológicamente la palabra ritmo proviene del griego "rhein" que significa fluir. En su concepción el ritmo supone movimiento, alternancia, repetición, vida, fuerza, orden, organización.

"El ritmo es la ordenación del movimiento" decía Platón, refiriéndose a la rítmica griega, ciencia de las formas rítmicas. El ritmo se encuentra en la naturaleza, en el ser humano, en todas las manifestaciones vivientes. La existencia del ser humano y de su entorno está pautada por ritmos. El ser humano desde su gestación está inmerso en ritmos.

Benenzon[2] expresa: "La base de la relación del ritmo y el ser humano debe buscarse en el contacto sonoro del feto intrauterino. Desde el preciso momento en que el óvulo se une al espermatozoide y anida en el útero materno para ir gestando el nuevo ser. Este ya se encuentra en contacto con las pulsaciones del latido cardíaco y con innumerables sensaciones vibratorias de movimiento y sonido dadas por el crujir de las paredes uterinas, por los ruidos intestinales de la madre, por la respiración, etcétera".

D.Walker (citado por Bernardi, Díaz y col.) comprobó que dentro del útero se produce un sonido continuo muy fuerte, rítmico, pulsátil, como de agua que saliera a baja presión, que lleva el compás exacto del corazón de la madre.

Después del nacimiento, el espacio que se ubica entre la madre y el bebé -como expresamos al comienzo- inaugura también un tiempo diferente. Aparece la espera, debido a que la madre está por momentos presente y por momentos se ausenta.

Nos preguntamos, ¿cómo se relaciona este tiempo nuevo, que se ha inaugurado con el nacimiento, con el ritmo?

En el recién nacido se observan con mayor frecuencia los ritmos táctiles en el vínculo con su madre (Bernardi, Díaz y col.). Ritmos que cumplirían diversas funciones: función de alerta, función de estimulación, función de discriminación, función de aprendizaje. Estas consideraciones se refieren al ritmo en forma genérica, y se pueden relacionar, en parte, con el ritmo musical.

El ritmo musical se refiere al aspecto temporal de la música, la duración del tono. Establece el orden temporal de la música y está estrechamente unido al movimiento corporal. "La actividad rítmica facilita la tarea en conjunto obrando como vínculo de unión" (Thayer Gastón).[3] Es así que el ritmo musical tendría la propiedad de organizar el movimiento corporal así como de sincronizar el movimiento de un ser con otro.

En el diálogo entre madre y bebé el ritmo musical puede favorecer la proximidad al mismo tiempo que brinda un marco, un orden.

La primera actividad rítmica musical como el balanceo sería fundamental ya que al mismo tiempo que le permite al bebé experimentar la continuidad del sentimiento de existir -dada su semejanza con el ritmo cardíaco, binario-, lo va instaurando en ese nuevo tiempo, en que aparece la espera, ayudándolo a hacerla más tolerable.

La melodía

"La melodía es la sucesión de sonidos cuyas entonaciones no son siempre las mismas" (J. Zamacois). En la melodía está implícito el aspecto temporal puesto que toda nota que se entona tiene una duración determinada y porque se trata de una sucesión de tonos.

Muchos autores interpretan el componente melódico de la música unido a las emociones y sentimientos del ser humano. Emociones como la fuente de la melodía (Willems). Melodía como expresión y comunicación de las emociones.

"La melodía es el lenguaje absoluto por medio del cual la música habla a todos los corazones" L. V. Beethoven.

La armonía

La armonía es la aparición simultánea de dos o más sonidos. Desde el punto de vista musical, el elemento armónico es el acorde, la superposición de tonos. Desde el punto de vista de la acústica, cada sonido se origina por el movimiento vibratorio de un cuerpo. La mayoría de los sonidos provienen de movimientos vibratorios complejos, lo que significa que cada uno de estos sonidos podrá ser descompuesto en su serie de sonidos armónicos que suenan cuando el sonido es escuchado. Esto supone que aún cuando se escucha un sonido musical, éste está implicando varios sonidos.

La canción

"El canto es la expresión más natural de la música" (Willems).

Etimológicamente cantar viene del gallego *cantareiro* que significa: "que mete continuo y dulce ruido".

La canción tiene la característica de sintetizar los elementos fundamentales de la música. En la misma se integran el ritmo, la melodía y la armonía. Así sea cantada a una sola voz, en la melodía y el movimiento rítmico de la canción está implícito el contenido armónico.

A través de la canción se organiza el conjunto de elementos musicales logrando una producción global que se pone de manifiesto al cantarla y al escucharla.

Además en la canción participa el lenguaje verbal, la letra de la canción. Podríamos decir que la canción se constituye como una buena integración entre ambos lenguajes, el musical y el verbal,[4] brindándose mutuo beneficio.

Refiriéndose a la relación entre el lenguaje, la poesía y la música, Willems expresa que en los orígenes de la rítmica griega, la música y la poesía resultaban inseparables.

El lenguaje verbal y el lenguaje musical comparten aspectos (socio-cultural, estético, sonoro, temporal, formas de comunicación y expresión) que al mismo tiempo que los emparentan, los discriminan.[5]

Cuando las palabras van acompañadas de una melodía, cuando son cantadas, se produce un efecto cualitativamente diferente que cuando éstas son habladas; fundamentalmente debido a que las propiedades de ambos lenguajes (musical y verbal) se entrelazan formando un conjunto nuevo, la canción.

Como precursor de la melodía, a medio camino entre el hablar y el cantar se ubica la prosodia del lenguaje.[6]

Investigaciones realizadas acerca del modo de hablar de la madre al bebé (infants) han caracterizado a éste como melodía, dada la especial forma prosódica (Papousek 1991).

El lenguaje musical expresado a través de la canción tendría en algunos casos, entre ellos el vínculo primario madre-bebé al que nos referimos, la propiedad de amortiguar, atemperar el afecto contenido en el sentido de la letra (especialmente si ésta tiene connotación penosa) haciéndolo más tolerable, más "dulce", como refiere el significado etimológico.

Sandra Trehub* y col.,[7] expresan que la unión de la música y el texto apropiado en la canción, resulta en un poderoso alivio

* La traducción de todas las citas del texto de Sandra Trehub son mías.

de la emoción, tanto en el que escucha como en el que canta, dado la globalidad de la canción.

El canto, la canción son expresiones culturales, así como la música.

"La música surgió por la interdependencia del hombre, por su necesidad de expresarse y comunicarse cumpliendo el papel de enriquecer su experiencia" (Thayer Gastón).

La definición misma de la música da cuenta del aspecto estético. En la canción los elementos musicales se integran con las palabras dando como resultado una expresión estéticamente bella. Esto nos habla también de la propiedad sublimatoria (en la concepción psicoanalítica) de la canción, en sí misma como expresión cultural, ya que se constituye como vehículo de expresión y modelador de contenidos internos.

La canción entonces se convierte en mediador musical del vínculo, a través de la cual se logra expresar afectos y representaciones internas en forma modelada y esculpida.

Lo anteriormente expresado acerca de la canción adquiere valor en el contexto determinado en el que se expresa. En este caso en el vínculo entre un adulto (madre, padre, cuidador) y un bebé. Isidoro Berenstein dirá: "el vínculo entre un yo con un aparato psíquico constituido y un yo que ha de constituir su aparato psíquico en contacto con el primero, quizá dependiente en totalidad de aquél". ("De la familia al vínculo. Notas para una metapsicología").

Pasaremos a analizar ahora cómo participan la madre y el bebé en el vínculo mediado por la canción. Sólo a los efectos del análisis, hablaremos de la madre, luego de bebé y del padre.

Desde la madre al bebé

¿Quién canta, cómo canta, a quién le canta?

Canta un adulto estrechamente vinculado con el bebé, madre o cuidador. Este canto se integra a un conjunto de expresiones y gestos que la madre manifiesta: la mirada, el tacto, la sonrisa, la voz. El canto se expresa a través de la voz. Cada persona tiene un timbre[8] de voz que la caracteriza e individualiza, como su propio rostro. Reconocemos a las personas por su voz. El bebé desde los primeros días, ya reconoce la voz de la madre.

Desde el marco psicoanalítico, la voz de la madre puede ser conceptualizada en su doble función de envoltura y discriminación, ya que al mismo tiempo que promueve la proximidad, anuncia el espacio que existe entre ella y el bebé.

Denis Vasse expresa que el cuerpo a cuerpo con la madre se encuentra mediatizado por la voz. La voz permitiría instaurar un orden entre los sujetos, siendo a través de ella posible que el sujeto hablante se halle constantemente reunido por un parte con la particularidad de su cuerpo, su sangre y su historia y por otra parte con la universalidad del lenguaje y de los sujetos que hablan.

Desde la música, "el órgano musical más antiguo, más auténtico, más bello es la voz humana" (Wagner).

El canto se ubica dentro de la riqueza de recursos maternos, como un acto creativo de ésta para expresarse y comunicarse con el bebé. Podríamos decir como una ofrenda que la madre hace al bebé y que produce un efecto en ambos. Efecto vinculante, tranquilizador, apaciguador y placentero.

La versión de una canción, es otras de las características musicales que integran la canción. Es la forma de cantar determinada canción.

En relación al modo de cantar de la madre al bebé, experiencias realizadas por S. Trehub y col., concluyen que en presencia del bebé la madre o cuidador expresa un estilo característico de cantar, que se emparenta con la particular forma prosódica del lenguaje materno hacia el infant. Se ha observado una tendencia a cantar más lento, a extender las vocales, así como una característica particular en la cualidad de la voz materna. La autora habla de la *smiling voice* (voz sonriente), haciendo referencia a que la madre parecería estar sonriendo mientras canta al bebé y esto se transmite en su tono de voz haciéndolo más suave, calmo, gentil.

Cada madre en contacto con su bebé construye su propia versión, en el acto creativo de cantarle a éste. Versión que resultaría de las versiones que ella ha escuchado, y fue integrando a lo largo de su vida.

Desde el bebé a la madre

¿Quién recibe el canto, cómo lo recibe, cómo responde?

El bebé está expuesto desde que nace a un sinnúmero de estímulos sonoros, ruidos y sonidos diversos del ambiente, audición de alguna pieza musical, aparatos electrónicos, etcétera. Pero los elementos sonoros más significativos para el bebé giran en torno a la voz de la madre. Es a través de la voz de la madre que el bebé recibe los elementos sonoro-musicales y el canto.

El bebé es un ser aún no parlante. Nos preguntamos de qué forma recibe el canto y los elementos sonoro-musicales.

Mechthild y Hanus Papousek afirmaron que: "los infantes desde los dos meses de edad ya pueden igualar el tono, volumen y contornos melódicos de las canciones de sus madres, y que los infantes de cuatro meses pueden también igualar la estructura rítmica. Estos autores aseveran que los infantes están predispuestos de manera especial a absorber estos aspectos de la música -mucho más de lo que son sensibles a las propiedades modulares del habla- y que también pueden involucrarse en juegos sonoros que claramente muestran propiedades creativas y generativas".[9]

Estas consideraciones nos hablan de la potencialidad de respuesta del bebé cuando interviene en el vínculo el mediador sonoro-musical y la canción. Este mediador beneficia la comunicación y el intercambio madre-bebé, favoreciendo un diálogo en el que cada uno, desde su lugar, participa activamente.

Bernardi, Díaz y col., cuando se refieren a las características del comportamiento vocal materno expresan: "El lenguaje materno se caracteriza por un aumento en la entonación al final de la frase. En el período inicial con interlocutor no parlante, más del 60% de los enunciados son preguntas, que se repiten sin respuesta, pero cuya entonación indica que debe recibir una respuesta... También las pausas entre cada vocalización materna son más prolongadas, como dando más tiempo al bebé para que pueda asimilarlo antes de emitir la siguiente vocalización".

Estas conceptualizaciones referidas a la voz hablada y particularmente a la prosodia del lenguaje, muestran cómo la madre habilitaría un espacio para la respuesta del bebé, de modo de establecer un diálogo entre ambos.

Anteriormente nos referíamos al modo de cantar de la madre y su relación con la prosodia. También la estructura de la canción misma reproduce este diálogo. La secuencia de pregunta y respuesta estaría representada en los ascensos y descensos de las frases melódicas de la canción (modo suspensivo y modo conclusivo respectivamente), así como el par sonido-silencio, propio de la música, da cuenta de las pausas necesarias para que se establezca un diálogo.

Vemos entonces que tanto la estructura de la canción, como el modo de cantar de la madre, habilita un diálogo con el bebé no parlante, estimulando su potencialidad de respuesta a los estímulos sonoros. Diálogo imprescindible para insertar al bebé en un ambiente humano. Esto nos habla de la función vinculante

de la música, de la canción, que liga y discrimina al mismo tiempo, evitando el aislamiento.

Dada su función vinculante también sería estructurante del psiquismo, ya que todo ser humano se constituye en el vínculo que establece con otro.

Breves consideraciones acerca del padre

En esta parte esbozaré la forma como interviene el padre en el vínculo primario madre-bebé.

En el mejor de los casos el bebé devino de un vínculo de pareja que ha deseado procrear, el padre ha estado junto a su esposa, compañera durante el embarazo y ha podido participar del alumbramiento.

La presencia y la mirada del padre brindaría al par madre-bebé sostén y seguridad que transmite a ambos, lo que tendría un efecto tranquilizador.

La voz del padre nombra al hijo y lo reconoce como tal. "La voz del padre y el nombramiento están ligados en el momento del nacimiento y reconocimiento" (Bernard This).

El padre es un otro que permite ir abriendo un espacio entre la madre y el bebé para que este vínculo no se vuelva sofocante.

El padre últimamente participa y comparte tareas hacia los pequeños, que anteriormente estaban reservadas a las figuras femeninas (madre o sustitutos maternos).

El padre también podrá usar como recurso el canto para comunicarse y calmar al bebé. En ese caso también podríamos preguntarnos: ¿cómo le canta el padre al bebé?

La voz del padre tiene un timbre particular que el bebé también comienza a reconocer. En general se ubica en una frecuencia más baja que la de la madre, por lo tanto es más grave.

El padre creará también su propia versión, al cantarle al bebé, desde su lugar de hombre. Versión necesaria en el vínculo con su hijo, que seguramente provocará otros climas y sensaciones en el bebé.

Debido a la escasa bibliografía referente al lugar del padre en los primeros momentos del bebé, sería importante seguir investigando sobre este tema.

Uso de la canción en el ámbito terapéutico

En la primera parte de este trabajo se analiza el beneficio del uso de la música y la canción en el desarrollo del vínculo primario madre-bebé.

En esta parte presentaré una viñeta clínica que se enmarca dentro del tratamiento musicoterapéutico en que la música y la canción se utilizaron para establecer y promover la comunicación, favoreciendo el proceso de adquisición del lenguaje verbal.*

En dicho trabajo se analiza una experiencia clínica que comienza en un tratamiento musicoterapéutico y que va derivando paulatinamente en un tratamiento psicoterapéutico. Dentro del trabajo musicoterapéutico se analiza fundamentalmente el uso de los objetos intermediarios musicoterapéuticos (Benenzon). En el presente texto retomaremos dicho caso, analizando otros elementos del trabajo sonoro-musical, como la canción.

La musicoterapia

La musicoterapia es una disciplina terapéutica que trabaja con el sonido, la música y el movimiento con la finalidad principal de abrir canales de comunicación.

Como disciplina terapéutica, la musicoterapia es joven, si tomamos en cuenta sus "fundamentos científicos de orden clínico-terapéutico"; aunque históricamente "el uso de la música como agente para combatir enfermedades es casi tan antiguo como la música misma". (Benenzon).

El trabajo con los elementos sonoro-musicales constituye un beneficioso recurso orientado a ayudar a establecer, restablecer la comunicación, cuando ésta se ha visto interferida, bloqueada o retrasada en la historia del paciente, de modo de evitar aislamiento.

Se le propone al paciente un material sonoro poco codificado que se ofrece para expresarse permitiendo emerger contenidos internos y así poder ir descubriendo las posibilidades de expresión propias. Este material musical puede ser usado con una finalidad catártica, expresiva, creativa y de comunicación con el otro.

Este proceso se produce en el marco de un vínculo entre pa-

* El caso al que nos referimos pertenece al trabajo: "De la musicotherapie a la psichoterapie" (De la musicoterapia a la psicoterapia), 1992. Brovetto, Eulalia, *Reveu de Musicotherapie*, vol: XII, N° 5, París, Francia.

ciente y técnico que sostiene y delimita espacios al mismo tiempo que habilita la expresión y comunicación.

Caso Clínico

Breve reseña del caso

Se trata de un niño de tres años y medio que ha sido derivado por la fonoaudióloga a tratamiento musicoterapéutico debido al retraso en la adquisición del lenguaje verbal. El niño padece una parálisis cerebral que se manifiesta en un retardo sobre todo en el área motriz (dificultades en el equilibrio, no ha logrado la marcha, dificultades en la prensión), así como también -aunque en menor medida con respecto a la motricidad- en otras áreas del desarrollo (lenguaje, pensamiento).

El objetivo consistía entonces en el empleo de recursos sonoro-musicales, que junto con las palabras pudieran abrir canales de comunicación con el niño.

Cuando lo conozco, veo a un niño menudo, bonito, sentado en un cochecito de bebé, que muestra una expresiva gestualidad en su rostro y en sus manos.

El comienzo del tratamiento consistió en inaugurar el vínculo terapéutico, transmitiéndole al niño en qué consistiría el trabajo que realizaríamos juntos, así como jugar en torno a la presentación mutua.

El contacto corporal a través de las manos y el balanceo, el cantar y jugar con el sonido de su propio nombre,[10] así como el jugar y cantar canciones acerca de las partes del cuerpo integradas en un todo, fueron elementos que tomaron lugar en un principio.

Al mismo tiempo se iban introduciendo los instrumentos musicales, que el niño podía percutir activamente y con los que empieza a jugar distintas formas del juego del fort-da (está-no está); con el par sonido-silencio, presencia y ausencia de sonido, así como escondiéndose y apareciendo detrás de la pandereta.

Se iba estableciendo confianza y seguridad en la relación, que el niño expresaba con su mirada y su sonrisa, elementos a través de los cuales manifestaba sus sentimientos, motivaciones y demandas en ese momento.

El vínculo terapéutico se iba construyendo a través del diálogo con todos estos elementos en los que se observan momentos de mayor proximidad y otros de mayor distancia.

Esto muestra dos procesos, complejos y fundamentales en el

desarrollo del ser humano, que se imbrincan mutuamente: un proceso de narcisización (integración del cuerpo, reconocimiento de sí mismo) acompañado de un proceso de ir estableciendo y tolerando el espacio que va separando y discriminando un ser de otro ser.

En este marco del tratamiento musicoterapéutico surge una canción que se propone como elemento de trabajo.

El niño la recibe con agrado, como si de alguna manera se sintiera entendido.

La canción iba acompañada del movimiento de balanceo que se le realizaba al niño mientras se le cantaba.

A continuación se realizará la presentación y análisis de la canción, para después reflexionar acerca de los efectos en el niño y en el vínculo terapéutico.

La canción

Se denomina "Tito vende caramelos" (canción infantil, "Grupo Pro-Música de Rosario").

Es una canción breve, compuesta por una frase melódica que se repite.

Se ubica en la tonalidad del *Do M* (mayor), combinando los sonidos del *Do* al *La*.[11]

El contorno melódico de la frase realiza primero un ascenso (modo suspensivo) y luego un descenso (modo conclusivo).

El ritmo es simple, compás binario (2/4). Se repiten las mismas figuras en cada compás (corcheas).

La armonía sugiere los acordes de tónica y dominante, concluyendo en la tónica.

La letra:

"*Tito vende caramelos*
chupetines y turrón,
y en las tardes de verano
heladitos de limón."

Es una estrofa de cuatro líneas en rima consonante.

Esta canción contiene las características de la canción de cuna (véase el capítulo de la profesora Marita Fornaro).

La letra de la canción habla de un personaje masculino ,"Tito" (podría ser un niño), que tiene golosinas para vender. El protagonista del texto tiene algo bueno, dulce, rico, para ofrecer al otro y lo está "vendiendo".

La palabra "vender" sugiere un intercambio, una interacción entre el que vende (ofrece algo a otro) y el que compra (recibe

algo de otro a cambio de entregar otro valor, dinero, especias, etcétera).

El agrado, la alegría y la calma que le provocaba al niño recibir la canción (que primero expresaba con su rica gestualidad) iba dando muestras de un proceso de identificación y apropiación de la misma en su conjunto (el texto, la música, el canto, el balanceo).

Podríamos pensar que el niño se identifica con el personaje de la canción, "Tito", reconociéndose como poseedor de cosas dulces, ricas, lo que nos hablaría del reconocimiento de su potencial creativo, de sus recursos libidinales. Alude también a su cuerpo que podía ir integrándose (con sus dificultades físicas y sus posibilidades) y que por lo tanto podía contener estos aspectos. Además el niño podría ofrecer sus aspectos positivos en un vínculo proponiendo un intercambio con el otro.

El vínculo terapéutico ayudó a habilitar este movimiento en que el niño puede reconocerse, porque hubo antes el reconocimiento de un otro, terapeuta, su propia madre, su padre.

La canción en el vínculo terapéutico, acompañada por el balanceo, tuvo un efecto reasegurador, habilitador y de comunicación con el otro. Podríamos decir que el proceso realizado en el vínculo terapéutico, mediado por esta canción, fue mostrando tanto el proceso de integración corporal, narcisización y el reconocimiento de sí mismo como un ser poseedor de recursos positivos propios; así como su intención de intercambio con el otro, lo que implica un espacio entre el niño y el otro.

El tratamiento musicoterapéutico favoreció el establecimiento de un vínculo en el que el niño pudo reasegurarse, reconocerse y expresar activamente su potencial creativo.

Estos aspectos fueron cimentando las bases para la adquisición del lenguaje verbal, el que comienza en las sesiones en forma repentina.

Mi alegría y asombro no tenían límites. El lenguaje verbal había comenzado a ser vehículo de la expresión de sus demandas.

Oigo que me dice entonces: "upa" y también "cantá Tito".

La canción permanecía en él y ahora podía nombrarla.

Comenzó a pedir juguetes y paulatinamente fue transformando el uso de los instrumentos musicales. Además de ejecutarlos por momentos, estos comenzaban a servirle como objetos para su juego simbólico (por ejemplo, la caja de resonancia del xilofón la convertía en casita para sus muñecos), juego que ya había comenzado en el fort-da antes mencionado.

Vemos que este niño necesitó el pasaje por el tratamiento

musicoterapéutico que pudo favorecer y catalizar su desarrollo hacia la adquisición del lenguaje verbal.

La música, la canción, junto con la palabra, promovieron un diálogo que se fue estableciendo como precursor del lenguaje verbal en el niño.

Luego el tratamiento fue derivando progresivamente en una psicoterapia psicoanalítica propiamente dicha. Esto implicó cambios en el uso y función de los materiales de trabajo, en el modo de establecer la comunicación entre técnico y paciente, en el rol del técnico y en los objetivos terapéuticos.

La psicoterapia con este niño estuvo signada por la posibilidad de acompañar el desarrollo de su personalidad, abriendo un espacio en el que pudiera expresar sus dificultades, limitaciones, temores, angustias, y esperanzas, para poder ir elaborándolas y crecer rescatando toda la potencialidad creativa que existiera en él.

Para terminar diremos que cada madre, padre, o cuidador en estrecho contacto con el bebé, hará uso de sus recursos en forma intuitiva y según su propia historia, para cuidar, calmar y comunicarse con el bebé.

Hay quienes podrían decir: "no le canto al bebé porque no sé cantar, no entono, canto mal".

Sin desestimar la entonación, pensamos que lo más importante radica en la riqueza que este mediador musical presenta, así como el beneficio de su uso en el vínculo primario madre-bebé y el padre.

En el complejo y sutil proceso de desarrollo psíquico del ser humano -donde es necesario hilar un proceso de narcisización al mismo tiempo que un proceso de discriminación y reconocimiento de la alteridad entre un ser y el otro ser- el uso de juegos sonoro-musicales y la canción, se constituyen como mediadores privilegiados en el vínculo primario, favoreciendo el transitar de estos procesos.

Luego el vínculo se va transformando, como van cambiando los mediadores del mismo. Esa experiencia musical primaria se internaliza abriendo paso a otras formas de expresión en las que el lenguaje verbal, altamente convencional, socializado y compartido, toma los primeros planos.

La música y la canción permanecen, de alguna manera, especialmente por el efecto que genera en el ser humano, tanto al producirla como al escucharla.

"Si podemos explicar la música, podremos encontrar la clave de todo el pensamiento humano. El no tomar en cuenta seria-

mente la música debilita toda explicación de la condición humana". (Claude Lèvi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido*).*

NOTAS

1. Arnold Schoenberg, músico contemporáneo, (Viena 1874-Estados Unidos, 1951).
2. Dr. Rolando Benenzon (Arg.), médico psiquiatra, musicoterapeuta. Autor de numerosas publicaciones sobre la teoría y la técnica de la Musicoterapia.
3. Musicoterapeuta EUA. (Universidad de Kansas).
4. "Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros -plásticos o musicales- son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significa-tivo y comunicativo." Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, novena reimpresión, 1993, p.20.
5. "La comparación entre la música y el lenguaje es un problema extremadamente espinoso porque, en cierta medida, se trata de materiales muy parecidos y, simultáneamente, tremendamente diferentes." Claude Lèvi-Strauss, *Mito y significado*, Alianza Editorial, Madrid, p.74.
6. Parte de la gramática que estudia y establece la correcta pronunciación de la lengua. En sentido más restringido, esa pronunciación en cuanto interesa a la métrica, en especial por los acentos y por la cantidad de sonido.
7. S. E. Trehub y col. (Universidad de Toronto), *Journal of Child Language. 21*.735-744, 1994, Cambridge University Press.
8. "El timbre es la cualidad que permite diferenciar dos sonidos de igual altura e intensidad, pero de diversa procedencia" (*Acústica musical y organología,* Tirso de Olazábal).
9. M. y H. Papousek, "Musical elements in Mother-infant dialogues", citado por Howard Gardner en *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples.*
10. D. Vasse sostiene que el nombre del sujeto reemplaza la imagen del cuerpo y permite su dominio. El otro que nombra al sujeto con su propio nombre lo ayudaría en el proceso de integración y dominio de su propio cuerpo. Luego será el propio sujeto que podrá nombrarse a sí mismo cuerpo, reconocimiento del sí mismo.
11. Tanto la tonalidad como la sucesión sonora de dicha canción se ubican, según Violeta H. de Gainza, en las más propensas para la percepción del pequeño.

* Agradezco a la psicóloga Marta García por la lectura crítica del presente trabajo y a la profesora Marta Salom por sus comentarios en el área musical.

Aberastury A. De Pichòn Riviere y L. G. de Alvarez de Toledo, "La música y los instrumentos musicales (segunda parte)". *Revista de Psicoanálisis,* Tomo XII, N° 3, julio-setiembre 1955, Buenos Aires.

Benenzon Rolando, *Manual de Musicoterapia*, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1ª.edición, 1981.

Berenstein Isidoro, "De la familia al vínculo. Notas para una metapsicología". Conferencia pronunciada en el 12°. Congreso Internacional de Psicoterapia de Grupo, agosto 1995.

Brovetto Eulalia, "De la musicotherapie a la psichotherapie", *Revue de Musicotherapie*, Vol XII, N° 5,1992, París.

Bruley Marie-Claire y Tourn Lya, *Enfantines (Jouer, parler avec le bebé)*, Ed. Lazare-Ferri, París, 1988.

Corominas Joan y Pascual J. A., *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispano*, Editorial Gredos, Madrid.

Díaz Rossello J., Bernardi R. y col., *La madre y su bebé: primeras interacciones,* Editorial Roca Viva, 1991.

Diccionario Enciclopédico Vergara, Vol. IV, Ed. Vergara, Barcelona, 4ª. edición, 1967.

Gardner Howard, *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples,* Ed. Fondo de Cultura Económica, 2ª. edición, 1994, México.

Hemay de Gainza Violeta, *La iniciación musical del niño*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1994.

Lévi- Strauss Claude, *Mito y Significado*, Alianza Editorial, Madrid.

Lévi- Strauss Claude, *Mitológicas: Lo crudo y lo cocido*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

Paz Octavio, *El arco y la lira (El poema, la revelación poética, poesía e historia)*, Ed. Fondo de Cultura Económica, novena reimpresión, 1993, México.

Puget Janine, "Por qué pensar en términos de configuraciones vinculares", *Tramas. Revista de la Asociación Uruguaya de Psicoanálisis de las Configuraciones Vinculares*, Tomo I, N° 1, agosto 1995, Ediciones Trilce.

Racker Enrique, "Aportaciones al Psicoanálisis de la Música", *Revista de Psicoanálisis*, Tomo IX, N° 1, Buenos Aires, 1952.

Thayer Gastón E. y col., *Tratado de Musicoterapia*, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1ª. edición en España, 1982.

This Bernad, *El Padre: Acto de Nacimiento*, Ediciones Paidós, 1982.

Tirso de Olazabal, *Acústica musical y organología*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954.

Trehub Sandra et al., "Children's songs to infant siblings: parallels with speech".(Research supported by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada and The University of Toronto), *Journal of Child Language*, 21,1994, Cambridge, University Press.

Vasse Denis, *El ombligo y la voz (Psicoanálisis de dos niños)*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1974.
Willems Edgar, *Las bases psicológicas de la educación musical*, Editorial Universitaria De Buenos Aires, agosto, 1979.
Zamacois Joaquín, *Tratado de armonía*, Editorial Labor, Barcelona, 1972-75.

Los arrullos y las canciones de cuna en el repertorio tradicional uruguayo: una aproximación comparativa

Marita Fornaro[*]

Introducción

Este breve trabajo sobre los arrullos tradicionales presentes en el Uruguay responde a una preocupación multidisciplinaria del Grupo de estudios de psicosomática de niños,** el cual, durante el desarrollo de su investigación se propuso atender las expresiones del repertorio de cuna no sólo desde su enfoque especializado sino también en cuanto expresiones de arte popular, pertenecientes a los campos de la literatura oral y de la música tradicional. Presentaremos, por lo tanto, un panorama resumido de estas manifestaciones.

Nuestro trabajo se basa en tres tipos de fuentes:

a. nuestro relevamiento de campo, que venimos efectuando desde hace aproximadamente 15 años, y que incluye las expresiones del llamado "Cancionero europeo antiguo" (Ayestarán, 1971:12; Fornaro, 1988:65-74 y 1993; Fornaro y Olarte, 1997, *passim*);

b. nuestro trabajo de análisis del Archivo Lauro Ayestarán (Museo Histórico Nacional, Sección Musicología), comenzado en 1980 con las expresiones del citado cancionero;

c. la bibliografía disponible para Uruguay. En este ítem debemos señalar la existencia de dos tipos de referencias. Por un lado, los trabajos publicados por estudiosos de la cultura tradicional; es el caso de Ildefonso Pereda Valdés (1947) y Zahara

* Este trabajo fue realizado como investigadora en régimen de Dedicación Total. Escuela Universitaria de Música/Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

** Departamento de Psicología Médica y Cátedra de Psiquiatría Infantil de la Facultad de Medicina del Uruguay y Hospital de Niños Pereira Rossell.

Zaffaroni Becker (1956) y Faget (1975). Estos trabajos tienen enfoque literario, por lo que no disponemos de la música de las piezas colectadas. Pero también tenemos trabajos derivados de un interés artístico o, más frecuentes, de propósitos educativos; estos últimos realizados por maestros con el objetivo de aplicar nuestro patrimonio poético y musical en la escuela primaria. Podemos citar como ejemplos de estos enfoques trabajos de especial interés como *Los maderos de San Juan* de Carlos María de Vallejo, escrito en Montevideo, publicado en Cádiz (1932) y reeditado en Valencia, y el *Cancionero Infantil* de Verdad Risso y Carlos A. Garibaldi (1946). En los dos trabajos, muy valiosos, si bien las piezas fueron colectadas por los autores, no tenemos la seguridad de que pertenezcan al repertorio uruguayo, o que no hayan sufrido modificaciones para el propósito que guió la edición. También aparecen armonizadas;

d. bibliografía iberoamericana.

Para los aspectos comparativos hemos manejado un *corpus* de aproximadamente 300 piezas literarias, y un centenar de melodías. Debido a la extensión de este trabajo, hemos debido seleccionar solamente algunos de estos ejemplos; dicha selección ha obedecido a dos criterios: el de el interés para el enfoque comparativo, y el de ofrecer a una comunidad científica diferente de la musicológica una variedad de ejemplos de diferentes países de América, además de los directamente entroncados con la vertiente europea que les dio origen. En los casos en que no se menciona un informante concreto, se está transcribiendo la versión más recurrente de la pieza, cuya colecta supera la veintena de registros; cuando se trata de variantes excepcionales, se cita el origen del registro. Como este trabajo no está destinado específicamente a especialistas en musicología, hemos optado por reducir al mínimo los ejemplos musicales, y hemos recurrido en varios casos a gráficas para permitir un acercamiento más eficaz a aspectos relacionados con el movimiento melódico de las piezas.

Resta señalar lo rico de esta experiencia de contacto multidisciplinario, que a medida que avanza entra en el terreno interdisciplinario, ya que ciertas observaciones del trabajo clínico en el área de la psicología refuerzan las apreciaciones etnomusicológicas sobre el valor de las expresiones artísticas tradicionales en el proceso de socialización del niño.

Arrullos, enculturación, socialización

Los arrullos son parte de las instancias más tempranas del proceso que llamamos enculturación o endoculturación, es decir, la adquisición de la propia cultura. Dentro de la socialización musical de cada individuo deben considerarse, por un lado, las expresiones musicales que se le destinan de manera expresa, y en las primeras fajas etarias arrullos y versos de mimo constituyen estas expresiones, y por otro, las manifestaciones que forman su entorno musical general. En las culturas más homogéneas o cerradas, hay generalmente una estrecha relación entre ambos tipos de música. No sucede esto en nuestra cultura contemporánea, donde la socialización de un niño es tan heterogénea que en su entorno musical pueden coexistir una canción cuya melodía se haya prefigurado hasta diez siglos atrás, junto con los productos musicales de la comunicación masiva. Esta heterogeneidad hace complejo el análisis de la música destinada a arrullar al niño, ya que muchas veces las personas del ámbito familiar recurren a su repertorio de adultos para esta actividad, ya sea agregándolo al repertorio tradicional o sustituyendo a éste. En este trabajo nos ocuparemos del repertorio de cuna tradicional, o sea el caracterizado fundamentalmente por su transmisión oral y por su profundidad temporal. Este último rasgo lo diferencia marcadamente del repertorio popular adquirido a través de los medios de comunicación, ya que el dominio de este último también es oral, si bien es, evidentemente, otro tipo de oralidad.

Otro aspecto a señalar en los arrullos es la coexistencia de códigos verbales y no verbales, estos últimos en estrecha complementariedad de los primeros. Los códigos no verbales son de naturaleza musical y kinética. El análisis de los rasgos caracterizadores de estos códigos -temática, verbalización, aspectos técnico-musicales como línea melódica, ritmo, métrica; tipo de comportamiento proxémico adulto/niño, secuencia kinética, repetición de estos diferentes aspectos- llevan a postular una relación directa con la funcionalidad básica de favorecer el sueño o calmar al niño que sufre inquietud de origen determinado o no. No sucede lo mismo con las rondas infantiles, donde, por ejemplo, aparecen en los textos temas como el martirio o el incesto, que nos llevan a relacionarlos con la problemática de los cuentos de hadas y las discusiones sobre su funcionalidad. En el repertorio uruguayo hemos ubicado solamente dos piezas

con alusiones al sufrimiento o la muerte, las dos dentro de la temática religiosa, como veremos más adelante.

Terminología y estructura

Encontramos en nuestra cultura dos grandes tipos de actividades protagonizadas por adultos y destinadas a los niños, enmarcadas en el propósito de propiciar el sueño: los arrullos y el "contar cuentos". Ambas pertenecen al campo de la literatura oral -salvo un tipo específico de arrullo que definiremos inmediatamente- . Su utilización está relacionada con distintas fajas etarias.

En este trabajo emplearemos con diferente extensión los términos arrullo y canción de cuna, atendiendo a aspectos estructurales de las manifestaciones. Consideraremos arrullo a toda manifestación musical destinada a propiciar el sueño en el niño, mientras que reservaremos la denominación canción de cuna para aquellas expresiones que impliquen una estructura en versos acompañada de utilización de melodía plena, para la que generalmente se reserva el término canción.

En la actividad específica de arrullar a un niño, encontramos las siguientes posibilidades expresivas:

a. la cantilación o salmodia, de ámbito melódico muy reducido.

Muy utilizada en Uruguay, generalmente entonada sobre una sola vocal, la *a*, alternando una emisión de cuatro sonidos en cuatro tiempos, de carácter suspensivo (tres sonidos de igual altura y un cuarto ascendente) con otra de igual estructura pero conclusiva. Es muy frecuente que este tipo de cantilación esté acompañada de una gestualidad específica, que puede incluir un movimiento de vaivén del cuerpo de la madre, con apoyo alternado en uno y otro pie, y también la aplicación de un suave golpeteo en la espalda del niño. Se la emplea generalmente con los niños más pequeños.

b. la utilización de melodía plena, estructurada sobre la forma de canción estrófica con las siguientes características:

- aparecen en Uruguay muy pocas melodías,
- se da una melodía utilizada por prácticamente todos los cultores, la reconocida como "Arrorró" o "Arrorró mi niño" sobre la cual se entonan, con escasas variantes musicales, diferentes textos además del que le da su nombre.

Esta melodía también aparece utilizada sin texto, generalmente empleándose el procedimiento musical denominado "boca

chiusa", y también en un juego verbal sobre la palabra "nono", utilizada como equivalente de "sueño":

A nonito nito,/ a nonito no...

Crivillé i Bargalló señala estas características en las piezas españolas: "Abundan en las nanas las formas reiterativas, tanto en el aspecto literario como en el musical, buscando, puede, elementos de monotonía, sensación adecuada para propiciar el sueño. Las fórmulas a base de monosílabos regidos por la letra *n* son las más usadas; recordemos, como ejemplo, los *nan, nan, nan* de las nanas valencianas, los *non, non* de las canciones de *bressol* de Cataluña o los *no, ni, no* de los Vou-veri-rou de Mallorca. En las zonas del interior y en las del sur de la Península es característica la terminación en un amplio y desplegado *rro, rro,* de donde se origina la designación de Arrorrós. Asimismo las combinaciones fonéticas formadas por dos vocales como *ea, ea,* o la pronunciación de una sola vocal, *eh, ah, oh,* dan a las nanades de las diversas comunidades humanas que cubren España un acento personal de gran carácter" (1983:143).

Contexto sociocultural y cultores

Los arrullos son uno de los mejores ejemplos de que la cultura tradicional, si bien aparece con mayor intensidad en determinados segmentos socioculturales, puede tener presencia en todos los estratos de una cultura. La cuarteta más popularizada en Uruguay, la que se conoce como "Arrorró" por su *incipit*, tiene ese tipo de presencia; Lauro Ayestarán lo ha definido acertadamente como la expresión musical más socializada del Uruguay.[1] Respecto a los arrullos en general, Crivillé i Bargalló anota: "Toda música de condición tradicional está vinculada a determinados grupos sociales. Algunas veces es el tipo de repertorio el que motiva esta dependencia; otras, es la circunstancia en que la música se hace presente lo que la condiciona. En el caso de las Nanas, su vinculación a todos los estamentos le otorga una categoría de ecuménica en cuanto a clases sociales se refiere"(1983:143).

Por otra parte, podemos definir el ámbito de ejecución como hogareño e intimista. De hecho, es la expresión de música tradicional cuya *performance* se realiza con el menor número de participantes: adulto/niño. Sus cultores son, predominantemente, de sexo femenino, y las relaciones familiares más frecuentes son

madre/hijo, abuela/nietos, hermanas mayores/hermano menor. Pero debe anotarse que una cosa es ejecución de este repertorio y otra es su conocimiento: de hecho, es patrimonio general, aunque muchas veces constatamos su presencia de manera *latente*, es decir, se la conoce pero no se la emplea a menos que se den las circunstancias adecuadas. El cambio en la dinámica de los roles paternos en nuestra sociedad, con mayor intervención masculina, se refleja también en un aumento del porcentaje de los ejecutantes de este sexo.

Quizás el tipo de vínculo en el que intervienen los arrullos y el ámbito intimista en que se ejecutan tenga relación con su profundidad temporal y con su conocimiento generalizado.

Otro aspecto a anotar respecto a los arrullos es su presencia en el ámbito lúdico de la niñez, como comportamiento imitativo socialmente aceptado para la mujer: su ejecución en el juego con muñecas. Constituye una de las marcas de sexo fuertemente presentes en nuestra cultura. En este tipo de presencia aparecen junto con otras piezas del llamado "Cancionero Europeo Antiguo", como "Tengo una muñeca".

La temática de la canción de cuna

Temática profana

Los temas presentes en las piezas registradas son :

a. La exhortación al sueño
b. El elogio del niño acunado
c. Los quehaceres de la madre
d. El sueño reacio
e. El paseo del niño
f. La amenaza del "coco"
g. Las anécdotas animalísticas
h. Los vegetales en la cuna o como favorecedores del sueño
i. La cuna mecida

Temática religiosa

a. *hagiográfica*: sobre aspectos de la vida de los santos

b. *taumatográfica*: referente a los milagros de la Sagrada Familia y a la intervención divina ante sufrimientos de héroes y mártires

c. relacionada con la infancia del Niño Jesús.

Un rasgo importante a resaltar es que la canción de cuna en Uruguay se ha constituido en un reducto de la temática religio-

sa, marcadamente escasa en el resto del *corpus* que los investigadores han llamado "cancionero europeo antiguo", al contrario de lo que sucede en la Península Ibérica y el resto de Iberoamérica.

Nos detendremos en los textos de cada tipo temático.

La temática profana

La exhortación al sueño generalmente va asociada a otros temas, en Uruguay, al elogio del niño acunado en la mayoría de los casos, y a los quehaceres de la madre.

El elogio del niño acunado corresponde a la cuarteta más utilizada en Uruguay:

Arrorró mi niño
arrorró mi sol
arrorró pedazo
de mi corazón

O también:

Duérmete mi niño
duérmete mi sol...

Esta cuarteta aparece casi textual, aunque con diferente melodía, en la colección de Kurt Schindler para España y Portugal, recogida en la Provincia de Cáceres:

Arrorró mi nene
arrorró mi sol,
arrorró pedazo
de mi corazón.
Este nene lindo
se quiere dormir
cierra los ojitos
y los vuelve a abrir.

(Schindler, 1991, No. 371)

Las sílabas *rrorro*, características de nuestro cancionero, equivalen a *nana* en otras regiones de Iberoamérica. Así, en la Península, tenemos en Andalucía el mismo desarrollo temático:

Nanita, nana
nanita, ea,
duérmete vida mía
bendita sea

Arcadio de Larrea, en Subirats, 1991:228-229)

O en esta otra donde también se mencionan los astros:

Ea, la nana
ea, la nana
duérmete lucerito
de la mañana.

Las menciones a los astros han sido estudiadas por investigadores españoles; la abundante mención de los astros y de animales relacionados con el agua en el cancionero infantil ("luna lunera", "caracol col col...")han sido rastreadas en versiones de considerable antigüedad y relacionadas con creencias, con aspectos certeros y otros más discutibles desde un enfoque antropológico contemporáneo. Anota Crivillé i Bargalló con respecto a la temática española: El grupo "de las canciones dedicadas a proporcionar el sueño al niño integra una serie de argumentos que aluden a la medicina preventiva, a la curativa, al simbologismo, incluso a la colocación del niño según determinadas relaciones cosmológicas" y cita un ejemplo madrileño (1983:94):

Duérmete niño de cuna
y también de carretón
a los pies tienes la luna
y a la cabecera el sol.

Los quehaceres de la madre son también tema muy frecuente:

Duérmete, mi niño
que tengo que hacer
lavar los pañales
planchar y coser.

Hemos ubicado esta temática en la Península Ibérica y en varios países americanos; recogemos una versión de Portugal que agrega un comentario sobre problemas de los adultos, rasgos que no aparecen en el repertorio uruguayo pero que hemos ubicado en varias nanas europeas:

Dorme, dorme,
meu menino,
que a tua mãe
tem que fazer.
Ah! Oh!
Ru! Ru!
Ela tem muito trabalho
e tem pouco que comer.

Ah! Oh!
Ru! Ru!

(Giacometti, 1981:14)

Y un ejemplo de los cientos de "acalantos" disponibles en la bibliografía brasileña, éste colectado en el Nordeste:

Dorme filinho
qu 'eu tenho o que fazé
vó lavá e gomá
camisinha para você

(Maynard Araujo, 1962 :135)

La resistencia a dormirse aparece en la figura del "pícaro sueño":

Este niño lindo
se quiere dormir
y el pícaro sueño
no quiere venir.

También hemos registrado:

cierra los ojitos
y los vuelve a abrir.

El tema del paseo del niño aparece ya en los repertorios peninsulares:

Este niño lindo
que nació de día
quiere que lo lleven
a lo de su tía

Variante recogida en Santa Lucía, Departamento de Canelones:

quiere que lo lleven
a Santa Lucía

Este niño lindo
que nació de noche
quiere que lo lleven
a pasear en coche.

Esta segunda estrofa aparece textual, con igual figuración rítmica pero diferente melodía en la colección de Schlinder, en otro ejemplo de la Provincia de Cáceres (1991, No. 373) y en

numerosa bibliografía para diferentes países iberoamericanos. En cuanto a la primera, seleccionamos una variante mexicana, recogida en D.F., a mitad del siglo:

Este niño lindo
que nació de día
quiere que lo lleven
a la sacristía.

(Moncada García, 1985 :15)

El ser mítico que aparecerá si el niño no duerme es de difusión en toda el área iberoamericana. Su vigencia ha decaído en el repertorio uruguayo. Zaffaroni Becker recogió esta versión (1956: 6):

Duérmete mi nene
porque viene el coco
a buscar los nenes
que no duermen pronto.

Faget cita como personaje amenazador el "señor Merlín", recogido en Durazno por Fernando Assunçâo como adaptación regional del romancillo del Mago Merlín (1975: 84):

Dormite mi hijito
si no te dormís
vendrá por los aires
el señor Merlín
en un potro moro
cogido a la crin
con botas de potro
poncho carmesí
el lanzón en ristre
jinete hacia aquí.

En cuanto al coco personificado en un moro, también aparece en Faget (1975:86) una pieza que une la figura de la "reina mora" al llanto del niño:

Duérmase niño de cuna
que viene la reina mora;
pregunta de puerta en puerta
cuál es el niño que llora

La temática animalística es escasa en nuestros registros a partir de la década de 1980, pero tenemos datos de una presencia más frecuente hasta la primera mitad de este siglo. La pieza aún colectada en varios departamentos es:

La loba, la loba
le compró al lobito
un calzón de seda
y un gorro chiquito.

La loba, la loba
salió de paseo
con su traje rico
y su hijito feo.

la loba, la loba
vendrá por aquí
si este nene lindo
no quiere dormir.

También se da la variante de describir repetidamente los detalles del vestuario comprado, con uso de diminutivos:

La loba, la loba
le compró al lobito
unos zapatitos
y unas mediecitas.

Risso y Garibaldi incluyen estas estrofas, de indudable relación con la temática del villancico (1946:13):

Corran, borreguitos
por esa ladera
cortando rositas
de la primavera.

Canten, pajaritos,
con mucho contento,
diviertan al niño
en su nacimiento.

Los gallos cantaron,
las aves salieron
árboles y plantas
allí florecieron.

Zaffaroni Becker obtuvo estos versos, cuya música no ha llegado a nosotros (1956:7):

Buenos, buenos días
le dijo el zorro a su tía
que no venga de noche
que venga al otro día.

También hemos recogido en Rocha estas estrofas:

Ninito nata
ninito nata
que tuvo la gata
dos gatitos de oro
y uno de plata.
(Elia Pérez Breu, Rocha, 1997)

Seleccionamos ejemplos de esta temática para Chile, aunque aparece en España, Portugal e Iberoamérica:

A la rurru, pata
que parió la gata
cinco burriquitos
y una garrapata.

Dormite, niñito
que viene la vaca
con los cachos di oro
y las uña´e plata.

Dormite, guagüita,
que viene la cierva
a saltos y brincos
por entre las piedras.
Carahue, Chile (Laval, 1916 :49)

La mención a vegetales, en especial a flores fragantes, tan frecuente en el Romancero, también ha sido registrada:

Este niño lindo
se quiere dormir
y el pícaro sueño
no quiere venir.

Háganle la cama
bajo el toronjil
que con su fragancia
le hará dormir

El tema aparece en estas piezas publicadas por Risso y Garibaldi (1946: 11)

Esta nena linda
se quiere dormir,
tiéndale la cama
en el toronjil.

Y de cabecera
póngale un jazmín
que con su fragancia
me la haga dormir.

El tema de la cuna mecida solamente lo hemos ubicado en la colecta de Zaffaroni Becker (1956:7). Lamentablemente desconocemos su música, pero su versificación, de cinco sílabas por verso, hace pensar en la probabilidad de otra melodía:

Duerme en el árbol
duerme mi bien.
Mezca tu cuna,
el aire también.
Si el árbol rompe
la rama al fin,
caerá la cuna
con mi nenín.

La temática religiosa

En la temática religiosa de los romancillos se unen los distintos aspectos citados por los especialistas: los santos intervinientes en estas piezas son, a su vez, los integrantes de la Sagrada Familia, y los textos aluden a circunstancias de la infancia del Niño Jesús. Decíamos al comienzo de este trabajo que la temática religiosa, casi desaparecida en nuestra música tradicional de tronco europeo, predomina en su casi único reducto, precisamente la canción de cuna. La relación Sagrada Familia/núcleo familiar del niño acunado es evidente: madre, abuela y padre figuran en ese orden de importancia, inevitablemente relacionable con los roles respecto al arrullar al niño. La identificación Niño Jesús/niño acunado no ha sido suficientemente señalada en la bibliografía.

Las piezas que aún tienen fuerte vigencia en toda Iberoamérica han sido consideradas como "romancero fragmentario del Niño Jesús" por el especialista argentino Ismael Moya, quien en su

análisis de los materiales de la Colección de Folklore del Instituto de Literatura Argentina -lectura ineludible para estudiar la evolución de los repertorios tradicionales rioplatenses- señala: "Numerosos romances españoles relativos a la Natividad de Jesús, verdaderos florecimientos de ternura y fervor religioso, fueron fragmentándose al pasar de unos pueblos a otros, de una edad a otra edad, quedando en ocasiones reducidos a una o dos coplas, que luego el pueblo las cantó sueltas o agregándoles algunos versos de su propia inspiración. Romances y villancicos pasaron/.../ a nuestra América, y se dispensaron por todo el continente./.../ Todas las provincias y territorios de mi patria, tienen sus romances y romancillos al Niño Jesús" (1941: II :145)

Por otra parte, Alzola reconoce que "el límite entre el villancico y las canciones de cuna es muy difícil de establecer, puesto que algunos villancicos son simplemente canciones de cuna, sólo que cantadas en honor del niño Dios"/.../ "Y otro tanto sucede con aquéllas en que la madre, arrebatada de su propia ternura encendida, desea para su hijo las formas exquisitas de que, en otras épocas, el fervor religioso revistió el pesebre de Belén". "En algunos casos el ligamen anterior con el villancico está tan definitivamente borrado de las mentes actuales de las personas que cantan canciones de cuna que, de hecho, entre nosotros se dice Señora Santana, y no Santa Ana, como correspondería" (1961: 103-104).

Los romancillos de la Sagrada Familia

Las figuras de la Virgen, San José y Santa Ana dominan la temática de estos romancillos. Las dos protagonistas femeninas de los textos son las de relaciones directas con el Niño Dios; no puede dejar de anotarse que constituyen, a su vez, las principales cultoras de la canción de cuna, por ser las mujeres generalmente más cercanas al niño que se acuna .

La Virgen y su esposo aparecen cuidando del Niño:

San José lavaba
La Virgen tendía
los lindos pañales
que el niño tenía.

También hemos colectado:

y el Niño lloraba
del frío que hacía.

El llanto del Niño aparece como tema en toda Iberoamérica. Las variantes iberoamericanas son muchas:

La Virgen lavaba
San José tendía
el Niño lloraba
la maña que tenía.

O también: *de hambre que tenía.*

Continuando:

Le daban juguetes
y no los quería
le daban sopitas
y se las comía.

O con alusión a otra figura del santoral, aludiendo a las leyendas sobre su papel de protectora de la vista:

Le daban chichita
y no la quería
quería los ojitos
de Santa Lucía
Puebla, México (Mendoza y Mendoza, 1991:243)

En cuanto a San José, una cuarteta muy difundida a nivel iberoamericano alude su profesión:

El niño de María
no tiene cuna
su padre es carpintero
y le hará una.
(Archivo Lauro Ayestarán: Inf. Ana María Fernández de Ayestarán, Montevideo, 1956).

Una versión publicada por Faget (1975:86) une este tema a la mención de vegetales -flores o árboles, de escasa presencia actual en el repertorio uruguayo, pero común en Iberoamérica:

Señor San José
carpintero fino
hágame una cuna
para el niño lindo.
Y en la cabecera
póngale un jazmín
para que mi niño
se pueda dormir.

Seleccionamos con propósito comparativo una versión publicada por Moya, donde a estos temas se agrega el del equiparado a un astro y a un ángel (1941:II :155):

Señor San José
maestro carpintero
hágale una cuna
para este lucero,
y en la cabecera
póngale un jazmín
para que se duerma
este serafín.

Otros temas aparecen involucrando también a la Virgen y San José, algunos con alusión a elementos lujosos (oro, plata, etcétera) que vinculan este repertorio al romancero, donde estas alusiones son muy frecuentes.

San José y la Virgen
se van a embarcar
en chalupa de oro
y en agua de azahar.
(Mendoza y Mendoza, *loco cit.*)

Como decíamos anteriormente, la Sagrada Familia incluye a la abuela santa, madre de María. Para Uruguay el romancillo más difundido es:

- Señora Sant´Ana
por qué llora el niño ?
- Por una manzana
que se le ha perdido.
Yo le daré una (o: *Venga usted a mi casa*)
yo le daré dos
una para el niño
otra para vos.

Zaffaroni Becker también colectó (1956:7):

Ananita, nita
ananita, nana
duerme niño lindo
en brazos de Sant´Ana.

Y Pereda Valdés (1947:103):

- Señora Santa Ana
¿Qué dicen de vos ?

- Que soy soberana
y abuela de Dios.

Hemos ubicado una única versión en trabajo de campo de varias estrofas encabezadas por la mención a Santa Ana, que a continuación desarrollan referencias al Niño Dios de clara relación con la temática de los villancicos.

Señora Santa Ana
preven los pañales
que el niño ha nacido
entre los cristales.

Señora Santa Ana,
preven las mantillas
que el niño ha nacido
en las maravillas.

Señora Santa Ana
preven los manteles
que el niño nació
entre los laureles.

Señora Santa Ana,
preven los fajeros
que el niño ha nacido
entre los luceros.

(Liberalina Portillo, Salto, 1997)

Sólo aparecen mencionadas en la bibliografía en Risso y Garibaldi (1946:12)

Las estrofas sobre la manzana incluyen otra mención al oro (1946, *loco cit*):

Manzanita de oro
si yo te la hallara
se la diera al niño
porque no llorara.

Esta variante también la hemos ubicado en el Archivo Lauro Ayestarán, grabada por el musicólogo en su ámbito familiar (Inf.: Ana María Fernández de Ayestarán, Montevideo, 1956).

La figura de Santa Ana aparece en todo el repertorio iberoamericano, no sólo asociada al núcleo temático de la manzana perdida sino también con otras asociaciones. Mendoza y Mendoza recogen para Puebla, México (1991:242):

Señora Santa Ana
toca su jarana,
Señor San Joaquín
toca su violín.

Arriba del cielo
hay una ventana
por donde se asoma
Señora Santa Ana.

Finalmente, tenemos registro de la inclusión de Santa Isabel, prima de María en una versión recogida por Pereda Valdés (1947:103). No la hemos obtenido en nuestro trabajo de campo.

San José y la Virgen
y Santa Isabel
andan por las calles
de Jerusalén,
preguntando a todos
por el niño Abel;
todos le contestan
que no saben de él.

La temática taumatográfica, alusiva a milagros, aparece en la cuarteta siguiente:

La rueda de un coche
a un niño mató
la Virgen María
lo resucitó
(Inf.: Josefina Piacentini, Montevideo, 1982)

Su frecuencia es muy baja en nuestro archivo; Pereda Valdés (1947:103) y Zaffaroni Becker (1956:7) la registraron con alusión a la Virgen del Carmen. Llama la atención la figura del niño muerto como núcleo de una canción de cuna. En el repertorio español hemos ubicado el tema con mayor desarrollo, registrado para la Provincia de Zaragoza en repertorio de adultos:

En la plaza mayor de Sevilla
la rueda de un coche a un niño mató
y su madre triste y afligida
un Escapulario del Carmen le echó.
Y resucitó.
Viva, viva la Virgen del Carmen
u todos vivamos en gracia de Dios.
(Mingote, 1981:86)

Llama la atención una copla que, con diferente música, hemos ubicado escasamente en nuestra investigación, cuyo texto une infancia y muerte de Cristo:

Retama, retama
la Virgen te llama
para hacer la cama
del Niño Jesús
que viene cansado
de andar con la cruz.

Inf.: Elisa Pintos, Santa Lucía
(Departamento de Canelones, 1978).

Finalmente, una pieza alude a los ángeles, entidades míticas muy asociadas a los niños y especialmente a la protección del sueño (hasta hoy es frecuente la despedida nocturna con un "que sueñes con los angelitos"):

Levantate Juana
y encendé la vela
y verás quién anda
por tu cabecera.
Son los angelitos
que andan de carrera
vestidos de seda
buscando al Niño Jesús
que viene rendido
de andar con la Cruz.
Levantate Juana
y encendé la vela
y verás quien anda
por tu cabecera.
Son los angelitos
que andan de carrera
recordando al niño
que vaya a la escuela.

Informante: Zoe Rico de Ballestrino
Montevideo, 1956 (ALA)

Finalmente, resta señalar que en este cancionero se da, por un lado, la presencia de piezas casi "congeladas" a través de generaciones, con muy escasas variantes para Uruguay, pero por otro la posibilidad de improvisación sobre los textos, frecuentemente aludiendo a situaciones personales o referencias específicas al niño acunado, por ejemplo, la introducción de su

nombre. Muchas veces la modificación se da en el *incipit*. No hemos colectado improvisaciones sobre la música.

Hemos registrado casos donde la modificación del texto está relacionada con la propia dinámica de la cultura, hecho frecuente en las rondas infantiles, por ejemplo, la alusión a innovaciones que reemplazan aspectos culturales residuales o extintos.[2]

Estructura poética

La totalidad de los textos que hemos registrado para Uruguay presentan estructura de canción estrófica sin estribillo. La estrofa toma la forma más difundida de la poesía oral aportada a América desde la Península Ibérica: la cuarteta, con rima consonante -en algunos casos asonante- en los versos pares. El número de sílabas por verso no es el más difundido, el octosílabo, sino el hexasílabo. Estas características unidas a la temática y a la funcionalidad permiten clasificarlos como *romancillos* y ubicarlos como parte del ya mencionado *Cancionero Europeo Antiguo*. Esta estructura está directamente emparentada con los arrullos de la vertiente cultural europea, pero con algunas diferencias:

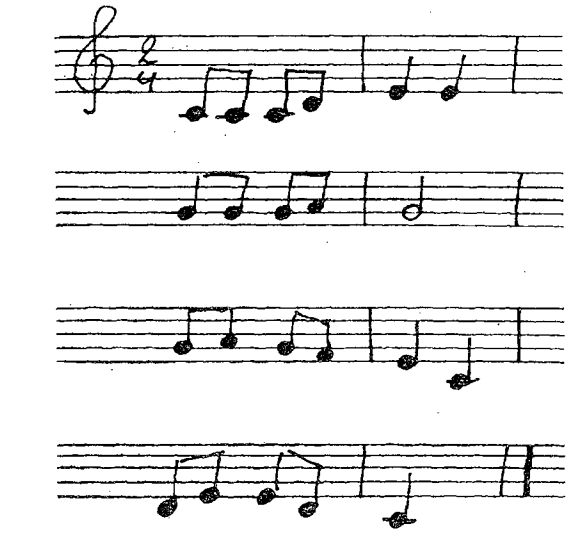
- no aparecen estribillos, muy frecuentes en las nanas españolas, portuguesas y de otros países de América;
- se ha perdido el canto melismático -es decir, la distribución de sílabas en más de un sonido- muy utilizado en España, especialmente en las regiones de más influencia mora, como Andalucía;
- se ha uniformizado la estructura de la estrofa en cuanto a versificación y rima.

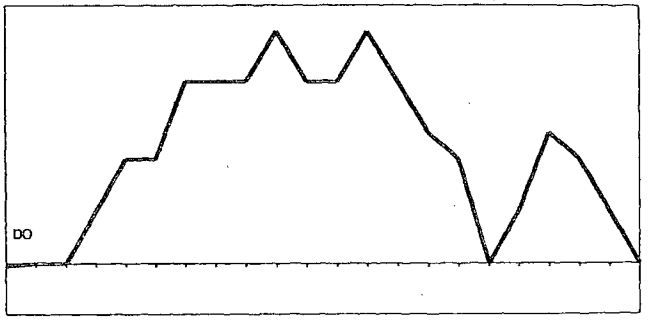
Estructura musical

La melodía

La melodía del arrorró caracterizadora de la canción de cuna uruguaya presenta una serie de rasgos en este aspecto que la hacen especialmente adecuada a su funcionalidad. La caracterizaremos en general, para luego señalar los aspectos que consideramos de especial adecuación. Partimos de la pautación de la

versión más recurrente en el país (más del 90% de las recogidas) y de la transcripción de su línea melódica a una gráfica:





a. ámbito melódico: intervalo de 6a. (*do - la*)

b. intervalos melódicos: predominio de los grados conjuntos, con tres saltos de segunda. No se dan otros intervalos.

c. movimiento ondulante, con una altura máxima en aproximadamente la mitad del desarrollo melódico. Comienzo y final sobre la misma altura. Según la clasificación establecida por

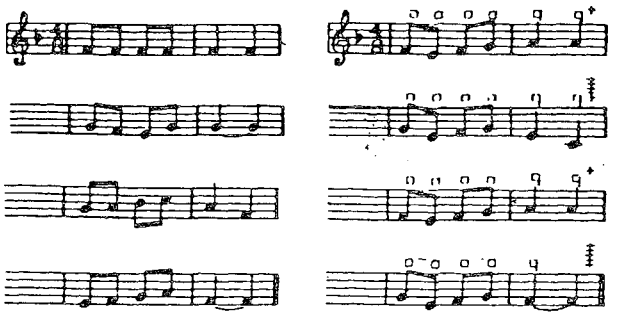
Arcadio de Larrea en su estudio de los romances de los judíos de Tetuán (1952:II :338-341) corresponde al tipo de melodía *ondulante absoluta.*

e. estructuración del período musical correspondiente a los cuatro versos de la cuarteta en dos semiperíodos, uno constituido por frases suspensivas y el segundo por frases conclusivas, con la siguiente gradación (ver aspectos tonales y armónicos):

primera frase: suspensiva sobre el 3er. grado de la escala
segunda frase: suspensiva sobre la dominante de la escala
tercera frase: conclusiva sobre la tónica
cuarta frase: conclusiva sobre la tónica, con descenso por grados conjuntos desde la subdominante.

No hemos encontrado ejemplos de tanta estabilidad en todo el repertorio considerado para este trabajo, un *corpus* de más de un centenar de melodías.

Carlos Vega e Isabel Aretz han señalado el entronque de la música de los arrullos con manifestaciones medievales. Aretz cita uno de los ejemplos de esta relación, con respecto a una melodía de las Cantigas de Alfonso el Sabio:



74° *Arrullo*
Lugar: Santa Rosa, Monteros, Tucumán, Argentina.
Fecha: 1944
Recopilación: I. A.
Transcripción: I. A.

Transcripción de una cantiga
Jb2,95 V., Carlos Vega (1963, p.8)

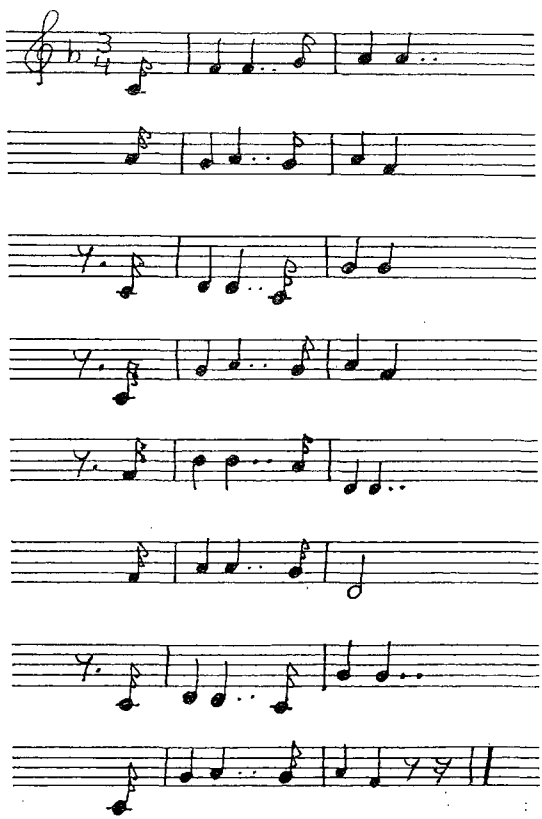
(Aretz, 1984:136)

Recogemos a continuación algunos ejemplos de diferentes países iberoamericanos, con el fin de mostrar algunas de las variantes musicales sobre los textos más recurrentes en Uruguay. Como puede apreciarse que existen diferentes tipos de melodías *ondulantes absolutas, ascendentes y descendentes absolutas.*

Debe tenerse en cuenta que la línea melódica no es, por sí sola, un elemento que determine totalmente la proximidad de las piezas; otros elementos, y el resultado general que resumimos con el poco definido término de "estilo", hacen sentir no tan lejanas piezas como el arrorró más conocido en Venezuela, pieza especialmente interesante ya que fue utilizada como base para la composición del Himno Nacional de ese país.

El primer ejemplo es nicaragüense, y desarrolla el tema ya citado del trabajo de la madre:

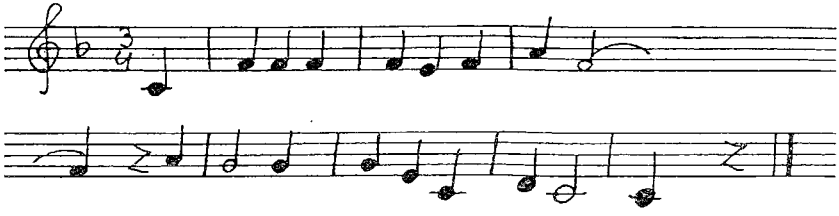
Dormíte niñito
que tengo que hacer...



(Gil, 1964:156)

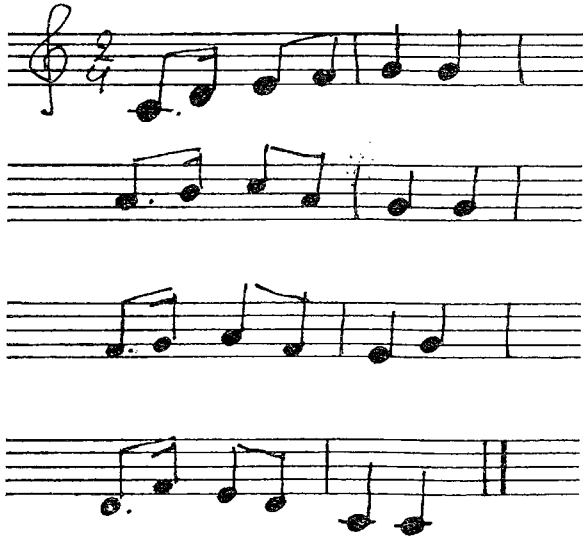
Un ejemplo dominicano muestra otro esquema rítmico, uniendo varios de los temas desarrollados en Uruguay:

La Virgen estaba lavando
y en los romeros tendiendo
el Niño estaba llorando
San Juan lo estaba meciendo.



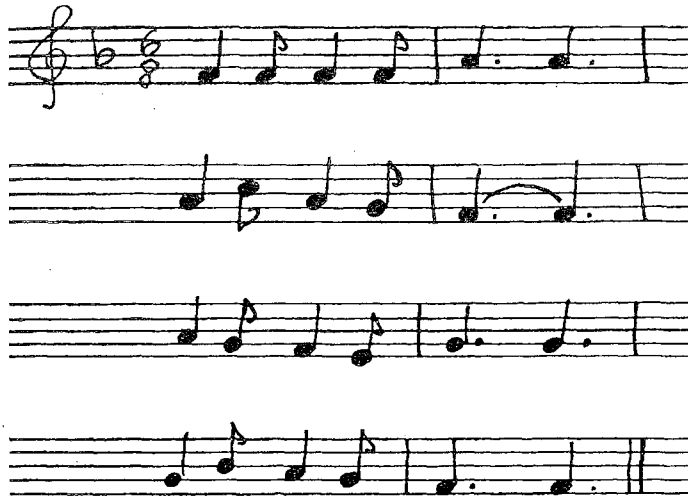
(Garrido de Boggs, 1955:53)

Del abundante material cubano reproducimos una versión de "Señora Santa Ana":



(Alzola, 1961, ej. 142)

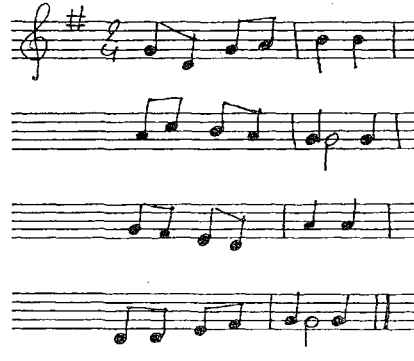
El material publicado en Chile es también muy abundante; hemos seleccionado dos piezas. En primer lugar, una colectada por Isabel Aretz en Talcahuano:



(Aretz, 1980:138)

Y una versión de Carahue:

Dormite, niñito,
dormite por Dios
por los capachitos
de San Juan de Dios.



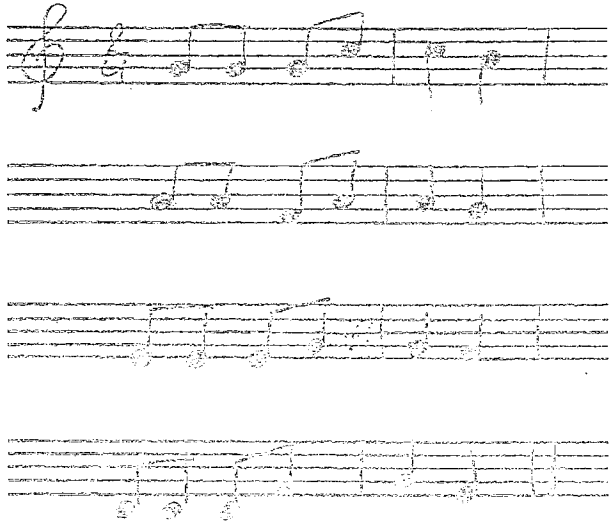
(Laval, 1916:47)

Mendoza recoge piezas variadas en su "Lírica infantil de México"; una de ellas:

Arestín de plata
cuna de marfil
arrullen al niño
que se va a dormir.

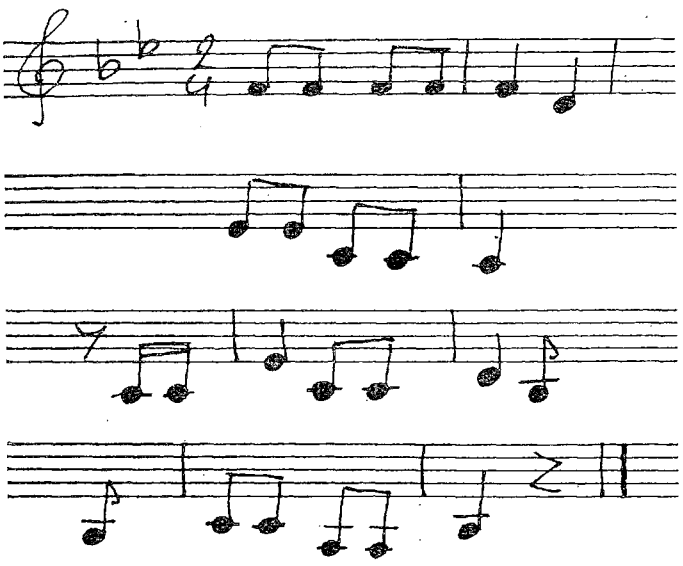
Este niño lindo
que nació de noche...

que nació de día...



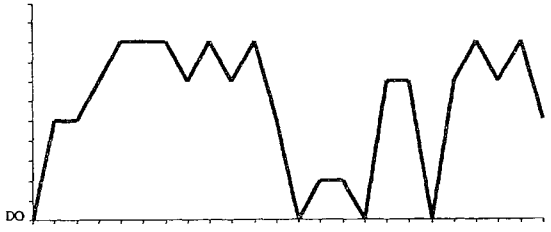
Finalmente, la pieza venezolana que mencionábamos más arriba, recopilada por L. F. Ramón y Rivera:

Este niño quiere
que lo duerma yo
que lo duerma su madre
q´ fue q´ lo encargó.

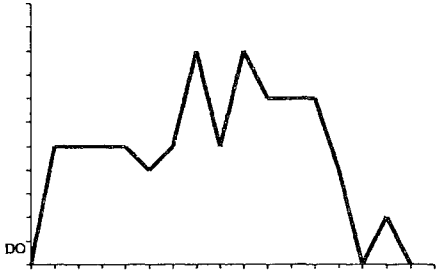


(Aretz, 1980:136)

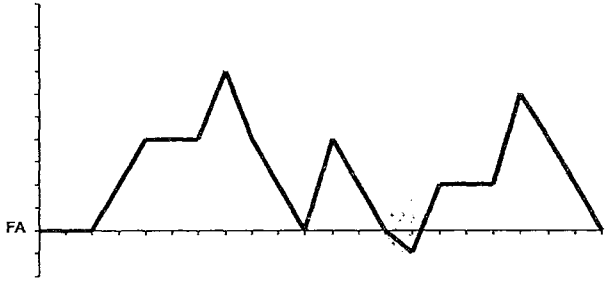
A continuación graficamos los movimientos melódicos correspondientes a estos ejemplos. Puede apreciarse su variedad aún dentro de las piezas que conservan proximidad en estilo:



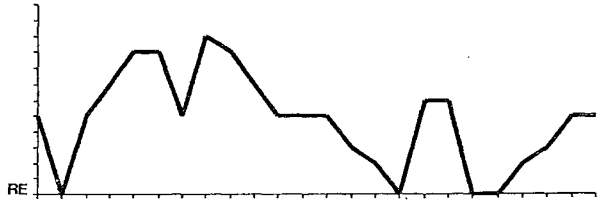
NICARAGUA



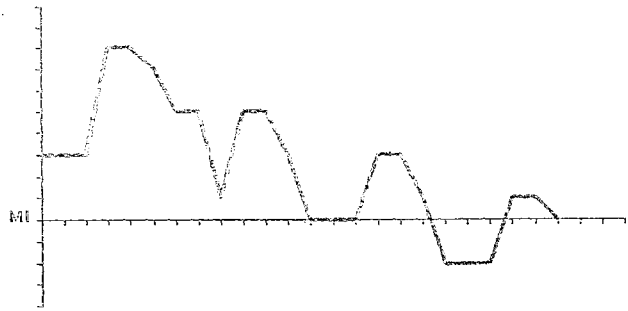
REPUBLICA DOMINICANA



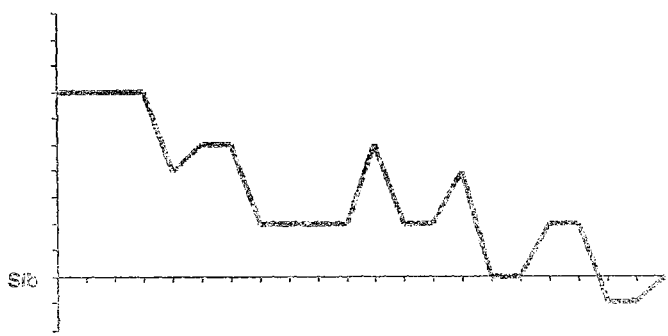
CHILE (TALCAHUANO)



CHILE (CARAHUE)



MEXICO



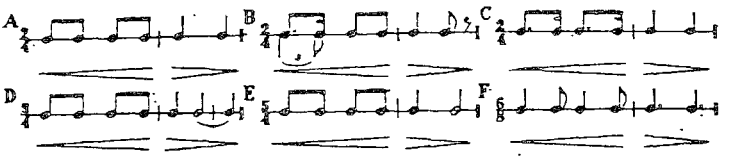
VENEZUELA

Respecto a su adscripción tonal, la pieza, como sucede con muchas otras del "Cancionero Europeo Antiguo" admite dos lecturas: una en modo de *Do Mayor*, con desarrollo armónico sobre el I, V, I, V (con acorde de séptima) y I grados. Pero podría argumentarse una posible interpretación modal, como un *mixolidio transportado a do*, donde la melodía se desarrolla sobre los sonidos del acorde de *Do*, con notas de paso, bordaduras sobre el *sol* y una doble bordadura anticipada del *mi*. Comparando las numerosísimas versiones modales que hemos ubicado en bibliografía europea (que incluye versiones de las más diversas regiones de España, incluso un número importante perteneciente a pueblos de lenguas no castellana, como es el caso de las canciones de cuna gallegas, catalanas, vascas, además de las portuguesas) con esta pieza, nos inclinamos por una interpretación tonal, tomando en cuenta además los resultados de nuestra investigación comparativa con el repertorio castellano (Fornaro y Olarte, 1997), de la que surgió una marcada "tonalización" de las melodías del repertorio infantil actualmente compartido con Castilla y León. En la bibliografía americana aparece abundante material tonal pero también muchas piezas modales.

Aspectos rítmicos

La fórmula rítmica predominante en la melodía del Arrorró es:

Esta figuración, con variantes, se encuentra presente en todas las áreas consideradas para este trabajo. El material mexicano, por ejemplo, la incluye en abundancia. Al analizarlo, Vicente Mendoza considera que "una fórmula rítmica indudablemente heredada de España y procedente, con más precisión, de Asturias y Extremadura, aparece clara en las diversas melodías de este grupo". Presenta "seis variedades de la fórmula antes dicha" con "seis posibilidades de adaptación a distintos compases. Ella está constituida por un grupo de cuatro valores impulsivos como anacrusa y dos valores conclusivos más largos. Es ella la que comprueba el origen tradicional español de una gran parte de los arrullos mexicanos." (1951:13).



Además del tipo A, el más recurrente como decíamos, en Uruguay es muy frecuente el tipo C; también aparece el tipo F.

En su "Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España" Marius Shneider establece 28 tipos musicales sobre un *corpus* de 358 canciones, a los que presenta según su frecuencia. Al considerar los "moldes rítmicos" tomados en cuenta para esta clasificación, el autor señala que "los diferentes moldes no son formas fijas y aisladas una de otra, sino que todos forman parte de un conjunto rítmico superior al cuan parecen estar subordinados" (1948 :3-4). La melodía más difundida en Uruguay pertenece al grupo 2 de esta tipología.

Algunas conclusiones

Tomando en cuenta los diferentes elementos que hemos presentado en este trabajo, podemos resumir algunas características de los arrullos en el repertorio uruguayo, a la luz de una primera aproximación comparativa con otros repertorios iberoamericanos :

1°. aparecen arrullos salmodiados (ejecutados sobre un reducido ámbito melódico) y canciones de cuna en el sentido estricto del término, con estructura estrófica.

2°. Llama la atención la presencia absolutamente predominante de una melodía y una estructura rítmica, utilizada con diversos textos.

3°. Puede afirmarse que esa melodía es la expresión de música tradicional más conocida por los uruguayos, la utilicen o no. También puede hablarse una "vigencia latente", ya que reaparece en el repertorio cuando se dan las circunstancias relacionadas con su uso.

4°. De los varios textos, el llamado habitualmente "Arrorró" por su *incipit* -si bien puede llamarse así a las otras estrofas también tradicionales- es el más difundido. Los otros textos presentan temas profanos y religiosos; llama la atención la recurrencia de estos últimos si se considera su ausencia en el resto del repertorio tradicional uruguayo de raíz ibérica.

5°. Llama la atención la "estabilidad" musical de dicha pieza, comparada con el repertorio considerado para el análisis comparativo, «estabilidad» resultante de una serie de rasgos; los intervalos melódicos, la simplicidad armónica, el desarrollo sobre *Do Mayor* (ver consideraciones sobre este aspecto), la regularidad rítmica.

6°. Esos rasgos la hacen especialmente adecuada para su función de propiciar al sueño o calmar a sus destinatarios específicos.

Notas

1. Podríamos afirmar que existen -por lo menos- dos expresiones musicales conocidas por todos los uruguayos: el arrorró y el Himno Nacional. Y es interesante que su caracterización permita ubicarlas en extremos opuestos: la primera, en al ámbito familiar, con el mínimo de participantes, aceptando todo tipo de variantes personales e improvisaciones; la segunda, música institucional por excelencia, de ejecución siempre pública, en la que las variantes tienden a provocar rechazo.
2. Como caso ejemplar podemos citar la tan conocida "A la rueda rueda", que hemos registrado como: "A la rueda, rueda/de pan y canela/ dame un Nintendo /que voy a la escuela..." El vintén (moneda con valor de 20/100 de un peso de la primera mitad de este siglo) de las versiones tradicionales ha desaparecido como referencia.

Bibliografía

Alzola, C.T., *Folklore del niño cubano*, La Habana, 1961.

Aretz, I., *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Caracas, 1980

Ayestarán, L., *El folklore musical uruguayo*, Montevideo,1971.

Fornaro, M., El "Cancionero Europeo Antiguo" presente en el Uruguay. Terceras Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1988.

Fornaro, M., Dos troncos arcaicos en la música tradicional uruguaya: el Cancionero Europeo Antiguo y el Cancionero Norteño, (mecanoscrito, Biblioteca de la EUM), Montevideo, 1993.

Fornaro, M., y M. Olarte, *Análisis comparativo del cancionero infantil uruguayo y español: determinación de elementos de raíz ibérica en la poesía y música tradicionales uruguayas*, Montevideo, 1995.

Crivillé i Bargalló, J., *Historia de la música española*, Vol. 7: El folklore musical, Madrid, 1983.

Faget, E., "Antiguos romances populares", *Revista de la Biblioteca Nacional* N° 9, Montevideo, 1975

Giacometti, M., *Cancioneiro popular português*, Lisboa, 1981.

Gil, B., *Cancionero infantil universal*, Madrid, 1964.

Garrido de Boggs. E., *Folklore infantil de Santo Domingo*, Madrid,1955.

Laval, R.P., *Contribución al folklore de Carahue (Chile)*, Madrid,1916.

Larrea Palacín, A. de, *Romances de Tetuán. Cancionero judío del Norte de Marruecos*, 2 vols., Madrid, 1952.

Maynard Araujo, A., "Escorço do folclore de uma comunidade", *Revista do Arquivo Municipal*, Vol. CLXVI - CLXVII, São Paulo, 1962.

Mendoza, V.T., *Lírica infantil de México*, México, 1951.

Mendoza, V.T. y V. R. R. de Mendoza, Folklore de la región central de Puebla, CENIDIM, México,1991.

Mingote, A., *Cancionero musical de la Provincia de Zaragoza*, Diputación Provincial de Zaragoza, 1981.

Moncada García, F., *Juegos infantiles tradicionales*, México, 1985.
Moya, I., *Romancero*, 2 vols., Buenos Aires, 1941.
Pereda Valdés. I., *Cancionero popular uruguayo*, Montevideo,1947.
Risso de Garibaldi, V. y C. A. Garibaldi, *Cancionero Infantil. Canciones, rondas y juegos folklóricos y populares de América y España*, Montevideo, 1946.
Schneider, M., "Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España", *Anuario Musical* Vol. III, Barcelona, 1948.
Subirats, M.A., *La nana andaluza: estudio etno-musicológico*, 1991.
Zaffaroni Bécker, Z., *Poesía Folklórica Infantil del Uruguay* (Contribución).CEFU, Montevideo, 1956.

La familia contemporánea

Alvaro Portillo

La familia moderna

La familia ha sido históricamente uno de los principales dispositivos para hacer posible no solamente la reproducción biológica de la sociedad sino adicionalmente la denominada reproducción social. Es decir, la sociedad requiere perpetuarse a través de la procreación, pero también es indispensable una continuidad cultural que haga posible el hecho mismo de la sociedad en tanto agregado coherente.

Esta función de transmisor cultural es, por demás, compleja ya que la propia cultura es un factor cambiante, pero además los mecanismos de transmisión cultural son relativamente diferentes en función de la estratificación social existente. Ello no invalida una cierta comunidad de contenidos que permite no obstante las diferencias sociales, una comunicación fluida y un común entendimiento.

Tal vez el mejor ejemplo sea la lengua; si bien responde a una estructuración única (la gramática) el habla de la lengua varía en los diversos conjuntos sociales de una misma sociedad.

El orden social se sostiene con base en una cierta hegemonía cultural de los grupos dominantes que, en el caso de las sociedades modernas, se obtiene por la vía del consenso de las mayorías sociales. Esta hegemonía es cambiante en cuanto a los intereses históricos que responde y por consecuencia en lo referido a los contenidos culturales a socializar.

Las sociedades modernas occidentales, particularmente luego del advenimiento del capitalismo y su consolidación, han adquirido una enorme complejidad en cuanto a los contenidos y

los mecanismos de transmisión cultural. Primero el desarrollo de los sistemas educativos, y luego la denominada cultura de masas irradiada desde los medios masivos de comunicación, se han venido convirtiendo en factores fundamentales para la transmisión cultural.

La familia no ha dejado de cumplir un importante papel, pero a diferencia de épocas históricas anteriores, se observa su pérdida de importancia relativa frente al desarrollo de los nuevos dispositivos de transmisión cultural.

En la sociedad uruguaya se puede observar un punto de inflexión en el desarrollo de la familia, durante la coyuntura de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Este proceso considerado como un cambio de mentalidad y del surgimiento de una nueva sensibilidad se produce de una manera muy particular: la sociedad no lo percibe como una gran cambio, simplemente lo internaliza como una nueva pauta de vida, no obstante tratarse de importantísimas transformaciones de la vida cotidiana, la forma de pensar y en especial la reconsideración de la familia y la vida privada. Este es el surgimiento propiamente de la sociedad uruguaya moderna.[1]

En términos de la familia, este cambio implica la consolidación del hogar nuclear, compuesto por ambos cónyuges y sus hijos. Los demás protagonistas de las formas de hogar anteriores, como los ascendientes, otros parientes o meramente "arrimados", empiezan a desaparecer para reafirmar ese nuevo modelo nuclear.

Esto que ocurre en la sociedad uruguaya no es específico, sino que se corresponde con una tendencia universal, en donde tal vez la particularidad sea su temprana inserción social en comparación con el resto de las sociedades latinoamericanas que tardarán todavía algunas décadas en asumir hegemónicamente este nuevo modelo.

Durante toda la primera mitad del siglo XX se van constituyendo una serie de instituciones y un marco normativo global que reconoce y reafirma este modelo familiar en todos sus aspectos. Desde la división de roles entre los integrantes de la pareja, la concepción acerca de la infancia y las relaciones paterno filiales, los derechos en materia de herencia, etcétera.[2]

Toda una elaboración que permitió consolidar la nueva estructura familiar e inclusive alentarla como la única posible y "natural". Inclusive, el sistema educativo desarrollado en paralelo, tuvo como supuesto esta familia previendo una complemen-

tariedad en los procesos de transmisión de conocimientos y en las formas de socializar al niño.

Complementariamente el Código del Niño, el Código Civil, las políticas de salud, estímulos como el hogar constituido y las asignaciones familiares, y en general la prédica de la totalidad de las instancias de guía u orientación cultural públicas y privadas, fueron consolidando esta estructura familiar.

Ella expresa un movimiento de carácter universal que con ritmos diferentes y algunas especificidades se manifiesta en toda el área de influencia de las llamadas sociedades occidentales.

Se trata de una forma básica de organización de la sociedad para el cumplimiento de cometidos reproductivos de control de la natalidad y simultáneamente constituye un dispositivo cultural de educación o tal vez más precisamente de disciplinamiento.

Es interesante destacar algunos aspectos de este dispositivo cultural que refieren a la desigual atribución de funciones a su interior, aunque en un conjunto de coherencia y complementariedad.

* Las relaciones entre los cónyuges suponen papeles claramente diferenciados: el hombre ejerce la jefatura del hogar, es el principal y por lo general único perceptor de ingresos y con ello dispone del futuro de la familia así como todo lo relativo a las relaciones con su entorno social.

* La mujer ejerce prácticamente en exclusividad las tareas de la crianza de los hijos, la organización del hogar y la administración de los posibles conflictos que ocurran en su interior. La supeditación de la que es objeto en referencia a su cónyuge se compensa en parte por su papel de "ama de la casa".

* Por su parte los niños y adolescentes a través de la patria potestad prácticamente son considerados propiedad de sus padres. Sus escasos derechos en cuanto individuos, están fundamentados en el supuesto de su incapacidad, por lo cual, corresponde a los padres la plena determinación de sus vidas hasta la adultez, expresada jurídicamente en la emancipación, hecho que ocurrirá con el cumplimiento de los 21 años o en su caso la celebración del matrimonio con anterioridad a esa edad.

Piénsese esta concepción, tan cercana aún a nuestro tiempo presente (tal vez no hace más de dos o tres décadas) qué lejos está del conjunto de derechos y en general de la nueva consideración con respecto a la infancia expresada en la recientemente suscripta Convención de los Derechos del Niño.

La noción de niño objeto de propiedad, es correlativa a su consideración como sujeto pasivo receptor de la totalidad de los

contenidos culturales a transmitirle a través de la crianza y la educación. Una suerte de relación unidireccionada que acompañada por afectos, paciencia y tolerancia por el error, solamente implica mensajes enviados para ser recepcionados sin muchas posibilidades de intercambios.

Esta estructura familiar, con esta clara división de funciones es la concentradora de la vida privada por oposición al ámbito de la vida pública (el trabajo, la política, la religión). Esta vida privada está colectivizada en el grupo familiar, sin que exista mucho espacio ni reconocimiento para una vida privada individual. Es el hombre el que en parte dispone de esta privacidad individual; el resto de la familia a lo sumo podrá tener cierta intimidad que no alcanza a construir una verdadera privacidad individual.[3]

Este se expresa en la fuerte visibilidad de los comportamientos, hábitos y sentimientos al interior del grupo familiar, particularmente de los integrantes sometidos: la mujer y los hijos.

Sin lugar a dudas que habría mucho más para decir de este modelo de familia que surgido en el siglo XIX, se consolida y expande durante más de la mitad del siglo XX. Su conocimiento y crítica fue muy vasto y extendido. Piénsese en la teoría del psicoanálisis que en buena medida es una respuesta a este modelo, el pensamiento feminista impulsando la igualdad de los sexos, el progresivo cambio en la consideración de la infancia atribuyéndole a la relación paterno filial un carácter bilateral de reconocimiento del niño como actor y no simplemente como sujeto pasivo, y muchas otras corrientes del pensamiento que fueron minuciosamente conociendo y criticando este dispositivo cultural.

Crisis y nuevos desarrollos de la posmodernidad

A fines de la década del sesenta ocurren en el mundo occidental una serie de cambios que son producto de la convergencia y sobredeterminación de un conjunto de factores muy diversos: importantes cambios en las relaciones de producción, la denominada revolución científico-tecnológica, transformaciones en la geopolítica, y profundos cambios culturales. Se ha llegado a afirmar que durante los años setenta se habría producido "la revolución que nadie soñó".[4]

De todos esos aspectos, lo que interesa destacar desde nuestra perspectiva, es el estallido de la individualidad que esta nueva época inaugura. El conjunto de las personas comienzan de

manera expansiva y en profundidad un proceso de observación y culto de sí mismos. Hay como un descubrimiento que atraviesa a todas las clases sociales (los sectores dominantes ya lo ejercían de mucho tiempo atrás) del propio cuerpo y de una individualidad que empieza a estructurar los proyectos de vida. La propia individualidad es el centro a considerar en todas las acciones del devenir personal y marca los itinerarios de vida.[5]

Este estallido de la individualidad estaba sustentado en sólidos fundamentos elaborados desde la crítica al modelo anterior e inclusive tomando como base algunos elementos cruciales de la propia ideología clásica burguesa como es el liberalismo y en general el cuerpo de ideas acuñado en el siglo XIII en torno a la igualdad y los derechos individuales.

Casi que podría decirse que los cambios ocurridos fueron percibidos como la consumación de reivindicaciones históricas particularmente de los sectores más débiles del esquema anterior como lo eran las mujeres, los niños y los adolescentes.

Un factor objetivo de tipo estructural fue crucial para activar muchos de estos cambios: el ingreso masivo de la mujer al mundo del trabajo. Con ello se desarticula el rol femenino en el hogar, se debilita la función de crianza y educación de los niños en el interior de la familia propiciando su temprana socialización en el sistema educativo, el papel del hombre se modifica al perder su clara y reconocida jefatura del hogar.

Sin embargo, ello no debe llevar a concluir que los cambios operados son exclusivamente consecuencia de estas transformaciones estructurales de la sociedad. Como se decía, activaron un proceso que ya estaba en gestación y que en buena medida tiene su lógica propia: la individuación de la sociedad.

Lo paradojal de estas nuevas circunstancias es que con los logros obtenidos en cuanto a las demandas históricamente planteadas, se creó una nueva situación absolutamente imprevista y llena de interrogantes y nuevas dificultades.

En el presente se observa un proceso sostenido de debilitamiento y disolución del anterior modelo familiar por un conjunto de nuevas modalidades sumamente inestables y de heterogeneidad creciente.

El estallido de la individualidad trajo entre otras consecuencias, el amor como condición de la pareja y el matrimonio, en caso de que éste se produzca. El contrato de matrimonio deja de ser un emprendimiento con valor en sí mismo previsto para toda la vida ("hasta que la muerte nos separe") y simplemente se hace posible si existe positivamente amor sexual en la pareja que con-

jugue intercambio de intensos flujos afectivos con un adecuado entendimiento sexual.

Con ello la familia se transforma en el lugar de convergencia de identidades individuales en donde el consenso permanentemente recabado es fundamental para la continuidad de la experiencia de convivencia.[6]

De esta manera se funda una relación de pareja y familiar mucho más sólida, igualitaria y rica en sentimientos, pero con mucho más fragilidad. Alcanza que alguno de los integrantes de la familia evalúe su desagrado en esta posición, conozca otra alternativa amorosa más atractiva, considere a la relación como un impedimento para una mejor realización personal, etcétera, para que el acuerdo de familia o como quiera llamársele desaparezca.

Por su parte, las condiciones del contexto sociocultural, lejos de alentar el asentamiento de un nuevo modelo de familia con la incorporación de los logros mencionados, conspiran para que ello sea posible. Dos potentes fuerzas operan para fragilizar aún más a las relaciones familiares: por un lado, el estallido de la individualidad connota una importante dote de egoísmo narcisista que impide consolidar las componentes de tolerancia, respeto, acomodamiento y solidaridad que requiere toda experiencia colectiva, la familiar en primer término.

Por otro lado, la pulsión crecientemente consumista de la nueva cultura de masas en el contexto de la globalización, es también un acicate para la búsqueda interminable e inalcanzable de satisfactores materiales con todos los efectos degradantes por la frustración que con frecuencia ello implica y la percepción de la familia como una carga insoportable para el cumplimiento de estas metas consumistas. Efectivamente esta pulsión consumista creciente y expansiva vacía de contenidos mínimamente trascendentes las vidas personales, sumiéndolas en una errática fuga hacia adelante.[7]

Usualmente, la crisis del modelo familiar moderno (el que se forja desde fines del siglo XIX y tiene plena vigencia hasta los años sesenta aproximadamente) es analizada desde la perspectiva de lo que ocurre con la mujer o desde el ángulo del grupo familiar en su conjunto. No es frecuente analizar la perspectiva específica del hombre en estos cambios.[8]

En tal sentido, cabe consignar junto a las transformaciones operadas en el rol femenino, los fundamentales cambios dados en el rol masculino. En primer término, por primera vez en si-

glos, el hombre deja de ser el único y principal perceptor de ingresos, sustento material del conjunto del grupo familiar.

Cada vez es más extendido, particularmente entre los hogares de los sectores populares, el ingreso en el mercado laboral de la mujer y eventualmente de alguno o todos los restantes integrantes del hogar. Se trata de obtener un ingreso familiar, ya sea para la subsistencia, o meramente para la mejor satisfacción de las nuevas pautas de consumo, que operan como estímulo a la actividad laboral de los integrantes de la familia.

En segundo término, las profundas transformaciones ocurridas en el campo del conocimiento y su rápida generalización a través de la cultura mediática, ofrecen una distancia cultural entre padres e hijos, en donde estos últimos con frecuencia se muestran como mejores conocedores de los conocimientos y destrezas contemporáneos. Los padres han dejado de ser los transmisores de una tradición de formación para el trabajo. Pero aún, los conocimientos y la experiencia que ellos encarnan cada vez se manifiestan más devaluados en los nuevos contextos socio-laborales.

En tercer término, el nuevo rol de la mujer pone seriamente en entredicho la ancestral cultura machista en la que se aceptaba como un hecho natural la superioridad del hombre, en particular para los desempeños laborales y de conducción familiar y social.

He ahí pues, un hombre que ya no es más el sostén económico de su hogar, que sus hijos no lo necesitan ni le reconocen saberes específicos e inclusive lo ven como alguien atrasado o fuera de época en sus coordenadas del conocimiento, y para finalizar, su tradicional supremacía ha sido fuertemente cuestionada desde la sociedad pero en especial desde interior de la propia unidad familiar.[9]

Todo lo anterior ha conducido a una suerte de descolocación del hombre contemporáneo (particularmente a nivel de los sectores populares) que se expresa en un abandono de sus responsabilidades como padre y como esposo. Renuencia al matrimonio, abandono fácil de la familia previamente constituida con frecuencia sin asumir las obligaciones legales correspondientes, rotatividad de la pareja con sucesivos embarazos sin comprometerse en sus obligaciones de padre, dificultades para comprender la nueva realidad sociocultural de sus hijos, etcétera.

Al igual que con el resto de los cambios operados, se ha disuelto un modelo, que en el caso del rol masculino hundía sus raíces con mucha anterioridad al advenimiento del capitalismo,

sin que exista un sucedáneo claro en tanto referente que enmarque las nuevas situaciones.

Ha sido la lógica de los acontecimientos la propulsora de los cambios, sin una reflexión que permita socialmente dar cuenta de ellos, y desde allí comenzar a intentar construir otro modelo y en definitiva otra ética que reencauce los actuales efectos disgregadores.

La situaciones desplegadas como consecuencia de la crisis del modelo familiar analizado, es una serie muy variada de situaciones. En un extremo, la cada vez más extendida opción de las personas por vivir solas. Complementariamente se da la generalización de uniones libres, en ocasiones como ensayo para un futuro matrimonio, otras veces como opción permanente de convivencia.

Asimismo, la rotatividad de la pareja se incrementa. Pareciera que las próximas generaciones (en caso de mantenerse el actual estado de cosas) necesitarán una o dos experiencias de convivencia antes de hacer definitiva una de ellas.

Como consecuencia se produce el crecimiento de los hogares monoparentales en la enorme mayoría a cargo de la mujer que ha quedado a cargo de los hijos, o el caso de la mujer que decide ejercer su maternidad pero sin desear convivir con el padre de su hijo.

La rotatividad de la pareja tiene como consecuencia un nuevo y diferente encuentro entre las generaciones. En el esquema anterior, los jóvenes contraían enlace y dejaban el hogar paterno, y dada la indisolubilidad del vínculo matrimonial en la mayoría de los casos, el retorno al hogar paterno no se daba. La nueva situación plantea perentoriamente esta situación con frecuencia, redefiniendo de esta manera las relaciones intergeneracionales.

Este reencuentro generacional con frecuencia no es armónico, ya que es producto de la imposibilidad de acceder a una vivienda propia y por tanto se trata de una decisión residual en donde las partes deben acomodarse.

Surge también con carácter creciente, la denominada familia ensamblada. Se trata de un hogar en donde ambos integrantes de la pareja que concurren a constituirlo traen consigo a hijos de una relación anterior y eventualmente aportan nuevos hijos a la nueva relación.

Estos cambios ofrecen nuevos problemas con el agravante que en la mayoría de los casos no existen marcos normativos e institucionales adecuados. Esto trae como consecuencia que sean

los eslabones más débiles de la cadena los que mayor resientan las nuevas dificultadas socialmente instauradas.

A nivel de la sociedad en su conjunto, es en los sectores populares donde estos cambios se viven peor dado que los crecientes requerimientos de vivienda que implica la rotatividad de la pareja encuentran más dificultades de poder ser satisfechos, la atención de los niños es más complicada al carecer de recursos para poder complementar la debilitada atención familiar, el mantenimiento de los hogares sucesivos es más difícil, etcétera.

En referencia a los sexos, los avances obtenidos por la mujer en el reconocimiento de una común condición humana con el hombre sin discriminaciones, se ve opacada por la mayor carga que ahora debe de asumir teniendo que criar a sus hijos con frecuencia sin el apoyo de su pareja y además con la obligación del desempeño laboral fuera del hogar.

Con respecto a los hijos, queda de manifiesto una situación de abandono relativo producto de la participación de ambos padres en el mercado laboral y en ocasiones una actitud más distante en las obligaciones paterno-filiales con motivo de la búsqueda de satisfacciones personales.

Aquí también confluye la internalización en vastos sectores sociales de la crítica al modelo familiar anterior por su carácter autoritario y disciplinador, con el nuevo cuadro de cosas, expresándose en una actitud permisiva y en ocasiones distante que alimentan modalidades de abandono.

Las nuevas patologías de los adolescentes y los jóvenes contemporáneos, como las adicciones, la anorexia, el refugio obsesivo en la música, formas de depresión, fracaso escolar, etcétera, mucho tienen que ver con la ausencia de un referente afectivo que marque límites, proporcione fuertes flujos afectivos que permitan construir vínculos adecuados y sepa observar atenta y respetuosamente el devenir de la vida de los hijos.

Algunos datos sobre la sociedad uruguaya contemporánea

En la sociedad uruguaya se han expresado todos estos cambios referidos con las particularidades del caso. A fines de los años sesenta comienzan a disminuir los matrimonios, se incrementan los divorcios, crece la ilegitimidad, aumentan los hogares monoparentales y se diversifican las modalidades del hogar (véanse cuadros anexos).

Cabría preguntarse sobre la validez de continuar refiriéndose indistintamente a los conceptos de hogar y de familia. En el modelo anterior definitivamente eran prácticamente coincidentes. En la actualidad, está claro que el hogar es la unidad en donde un determinado grupo comparte los alimentos (de acuerdo a las definición censal). Con frecuencia se podrá observar que ello no es la expresión de una unidad familiar.

¿Qué es la familia en la actualidad? Se trata de una buena pregunta a la que la sociedad aún no le ha dado respuestas claras. Pareciera que el factor determinante para considerar la existencia de un grupo familiar es la existencia de vínculos afectivos que expresen una voluntad positiva de vivir conjuntamente en un proyecto sustentado por el amor y la ayuda mutua.

Como puede observarse, ello es bastante difícil de precisar y por encima de todo es una situación que permanentemente puede sufrir modificaciones. He ahí la fragilidad de la familia contemporánea. Particularmente cuando no existen estímulos morales e institucionales orientados a la aceptación y consolidación de un proyecto de vida que implique la constitución del vínculo familiar y la lucha por su continuidad.

Se ha transitado hacia una situación de apertura y reconocimiento de todas las situaciones posibles, con la importancia en términos de la tolerancia y el respeto hacia la libertad de opciones que ello significa, pero sin ofrecer una alternativa.

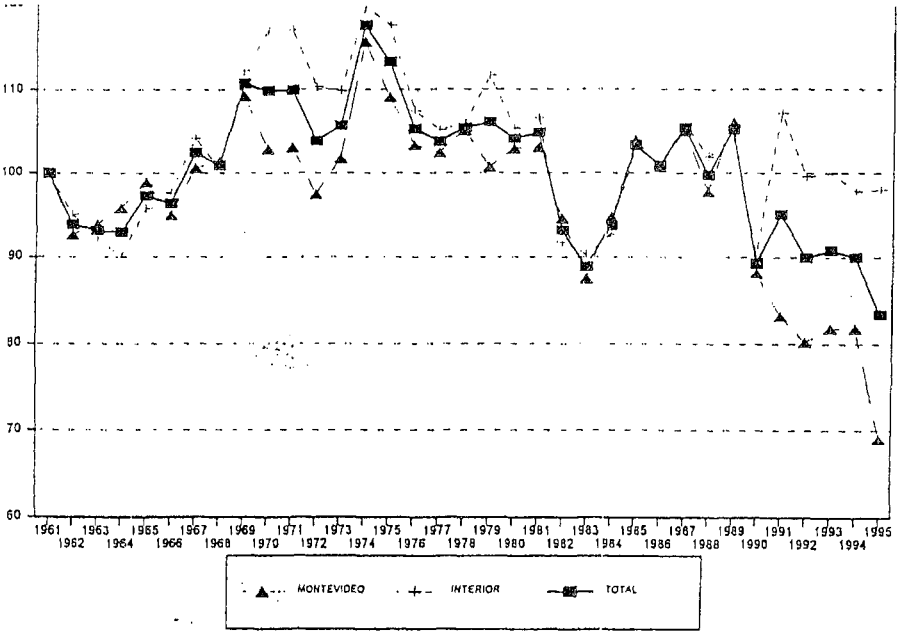
Ello es un producto más del estallido de la individualidad en donde ha prevalecido la atención hacia los intereses y la proyección personal.

Al igual que en el resto de las sociedades, en la uruguaya, este nuevo esquema tiene efectos desiguales y diferentes, en donde claramente son los sectores sociales de menores ingresos y en particular las mujeres y los niños quienes más terminan resintiendo la disolución del modelo familiar anterior.[10]

NOTAS

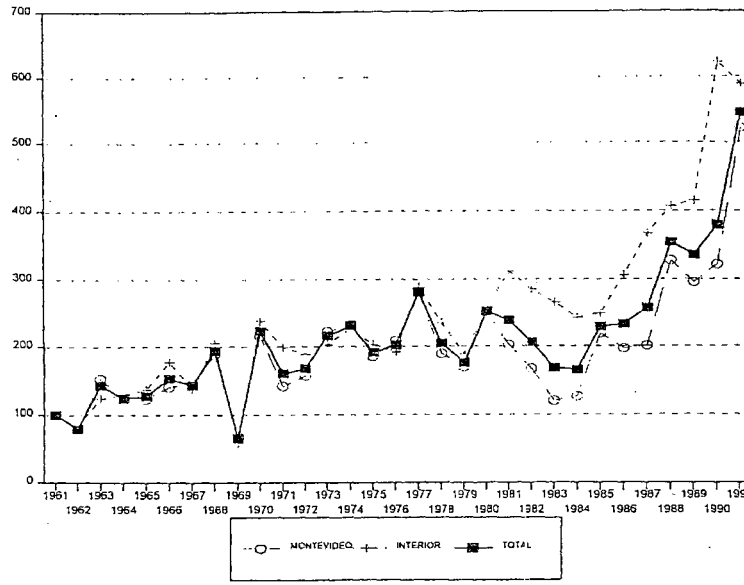
1. Barrán y Nahum, *El Uruguay del 900*, Tomo 1, Capítulo 2, Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1990.
2. Portillo, Alvaro, *Estado y Minoridad en Uruguay*, Ed. Roca Viva, Montevideo, 1989.
3. Ariés, Philippe y Duby, George, *Historia de la vida privada*, Tomo 9, Alianza Editorial, Madrid, p. 60.
4. Mires, Fernando, *La revolución que nadie soñó*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
5. Ariés, Philippe y Duby, George, *Historia de la vida privada*, Tomo 9, Alianza Editorial, Madrid, p. 94.
6. Ariés, Ph. y Duby, George, ob. cit.
7. Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Ed. Anagrama, Barcelona
8. Jusid, Ana, "América Latina: literatura sobre familia en los años setenta y ochenta", en *Familia y desarrollo en América Latina y el Caribe*, Estudios y documentos URSHSLCAC, No. 6, Caracas
9. Katzaman, Rubén, "¿Por qué los hombres son tan irresponsables?", *Revista del CEPAL*, No. 46.
10. Gonzalez Cravino, Santiago, Opertti, Renato y Villagrán, Alberto, *La familia uruguaya. Su análisis desde los hogares*, Ed. Ministerio de Educación y Cultura, Programa FAS- OPP-BID, Montevideo.

Tasas anuales de matrimonio base 1961
Montevideo/Interior



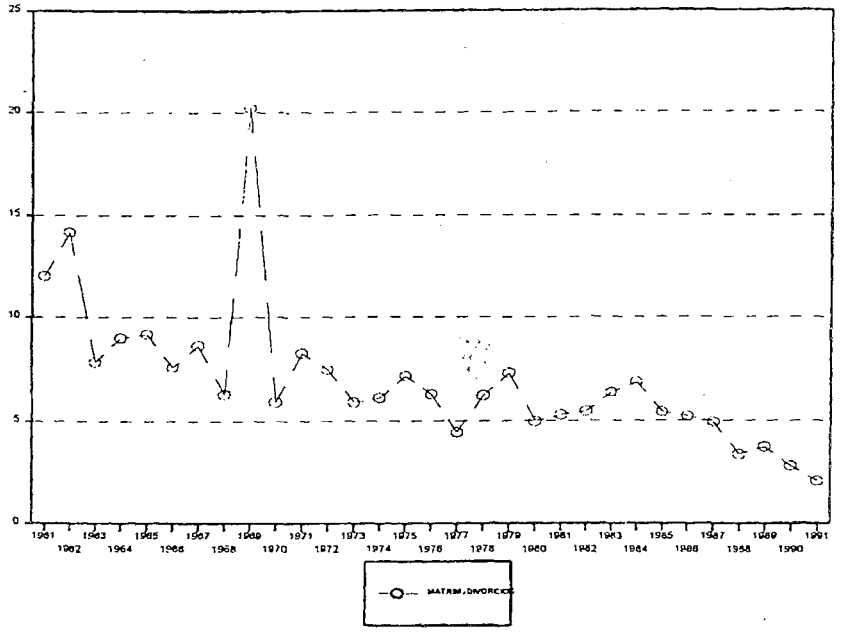
Fuente: INE, Estadísticas Vitales.

Tasas anuales de divorcio
Montevideo e Interior



Fuente: INE, Estadísticas Vitales.

Cociente entre tasas absolutas de matrimonio y divorcio (Total del país)



Fuente: INE, Estadísticas Vales.

Familias monoparentales con hijos según estado conyugal del jefe de hogar
1981 - 1994

	Estado conyugal					
	Soltero	Casado	Unión libre	Divorciado	Viudo	Total
1981	8.1	4.9	0.4	28.3	58.3	100.0
1984	7.2	9.9	1.1	31.6	50.0	100.0
1989	6.8	5.4	0.2	42.4	45.2	100.0
1994	8.0	0.8	0.2	43.1	48.1	100.0

Fuente: I.N.E. Encuesta Continua de Hogares.

Fe de erratas

Fotógrafas: Paola Perkal y María Eugenia Horvath

Marina Altmann de Litvan, Martha Elena González, Emilia Sasson y Manuel Viera participaron en la realización de un video: *"La canción de cuna"*, complemento de este libro.

Donde dice: María Elena González
debe decir: Martha Elena González